

قراءة نقدية في قصيدة حياة

تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة

للشاعر علي الشرقاوي

علوي الهاشمي



دار الإكتفاء الثقافية العامة

الإمانة العامة للاتحاد العام للادباء والكتاب العرب

وزارة الثقافة والاعلام



دار الشؤون الثقافية العامة

بغداد ١٩٨٩



طباعة ونشر

دار الشؤون الثقافية العامة - تعلق عربية،

رئيس مجلس الإدارة

الدكتور محمد بن جاسم الموسوي

مفتوح الطبع محفوظة

تحتفظ جميع المراسلات

باسم السيد رئيس مجلس الإدارة

المعروف

العراق - بغداد - اعلمية

ص . ب . ٤٠٣٢ - تلخيص ٢١٤١٣ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

قراءة نقدية في قصيدة حياة

« تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة »
للشاعر علي الشرفاوي

علوي الهاشمي

● توطئة ●

إن أبرز ما تطرحة قصيدة الشاعر علي الشرقاوي « تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة » ، هو اتكاؤها على الموروث الشعبي بتوظيف شخصية الفنان ضاحي بن وليد وتجربته الحياتية ، وهو عنصر تجديدي شائع في تجربة الشعر العربي المعاصر تحت عنوان « القناع » أو ما اسماء الدكتور علي عشري زايد « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر »^(١) غير أن هذه الشخصية الشعبية - التراثية تخفي تحت قناعها عدداً من الشخصيات أو الرموز التي تشكل رؤيتها وتوجه حركتها وتبلور ملامحها كشخصية البدوي والشاعر نفسه .

لذلك لا يمكن الكشف عن حقيقة هذه القصيدة الا بإماطة اللثام عن ملامح ذلك القناع الذي ترتديه بوصفها « قصيدة قناع »^(٢) ، كما لا يمكن فضح تلك الملامح وترسمها الا بوضع اليد على تلك القوى التي تحركها وتشكلها وهي :

الشاعر - البدوي - ضاحي ، وهو رموز ثلاثة رئيسة تمكنت بدورها من توليد عدد كبير من الرموز المرتبطة بكل منها من جهة وببعضها البعض كشبكة رموز من جهة ثانية ، كالطين والطير والمخطوطة والريشة والكهف والعود والوتر والنغم الى آخره - وهي رموز وإن كانت ثانوية الا انها لعبت دور « الوسيط » أو المفضل الذي تتحرك بواسطته الرموز الرئيسية وتتمدد في كل نسيج النص الشعري .

١ - انظر كتابه بنفس الاسم من منشورات الشركة العامة - طرابلس ، ليبيا ١٩٧٨ .

ط ١ .

٢ - انظر دراسة الدكتور جابر العصفور (القنعة الشعر العربي المعاصر) : فصول

عدد ٤ ، ١٩٨١ .

اضافة الى ان هناك عدداً من الفاعليات الانفسية والفكرية والموضوعية لعب دوراً أساساً ، على الرغم من خفائه الشديد ، في تحريك تلك الرموز وبلورة النص ومده بحرارة التجربة المعيشة .

لذلك كله اختارت هذه الدراسة لنفسها ان تتبع مستويات الرمز في قصيدة الشرقاوي ، مبلورة إياها في عنصر « القناع » كاشفة عن أبرز الفاعليات التي تمدها بالحركة والحرارة والنمو ، مع ربط تجربة الشرقاوي ، في هذا المنحى ، بباقي جسد التصفة الشعرية المعاصرة في البحرين . وقد خصصت الدراسة « القسم الاول » منها لكل ذلك .

أما « القسم الثاني » فقد تناول الوجه الآخر للتجربة والذي لا يقل عن الاول أهمية ان لم يفقه بدقة حبه ورهافة سبكه ، وأعني به المستوى الجمالي الذي يسهم في بناء الشكل الفني بمختلف لبناته ومداميكه كالصورة الشعرية واللغة الفنية والابحار . وهو مستوى تتجلى بواسطته صورة المستوى الاول تجلياً جمالياً يجعل منها شعراً أو عملاً إبداعياً ، كما من شأنه ان يلمح أثره النفسي ويوسع من أفقه الفكري ويكشف عن صدقه وغناه .

● مدخل عام ●

لأول وهلة قد أبدى مبالغاً في الحاحي على مقولة « النخلة والبحر » في كل مرة أحاول درس تجربة الشعر المعاصر في البحرين أو جانب من هذه التجربة أو حتى قصيدة تنتمي إليها .

وليس ذلك ذنبني إن كان ثمة ذنب ، بل هو ذنب التجربة الشعرية المعاصرة في البحرين التي تلح دون كل أو كل ومن خلال جميع اتجاهاتها الفنية والفكرية وجميع شعرائها ومعظم تجاربهم ان لم يكن جميعها أيضاً .. على هذه المقولة السحرية . وهو امر لافلت للنظر حقاً بالنسبة الى أي دارس أو قارئ متذوق أو حتى بالنسبة الى القارئ العادي الذي يتصفح كتاب هذه التجربة الشعرية .

لذلك لم يكن امامي أدنى مهرب يبرر لي بناء درسي لهذه التجربة أو جانب منها على غير المقولة المذكورة . وهو ما قامت به فعلاً في دراستي لمضامين الشعر المعاصر في البحرين الموسومة « مآقالت النخلة للبحر »^(٢) مؤكداً ، باطلاق اسم المقولة نفسها في صياغتها الفعلية على العمل ، أهمية ما قامت به المقولة من دور في النهوض بالدرس .

وليست المقولة من الضيق والجفاف والسطحية بالقدر الذي يجعلها تحاصر فضاء التجربة الشعرية الذي لا يُخَد ، وتقف حجر عثرة في طريق توالداتها الخصبة وانفلات خيالاتها الجامحة . بل هي على العكس من ذلك تلعب دور المولد والمحرك الحي لجميع الرؤى ومختلف الصور والأخيلة

٣ - هي عبلة عن الاطروحة التي حزت بها على درجة الماجستير من كلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٧٨ ، تحت اشراف الدكتورة سهير القملوي ، وطُبعت في كتاب ببغداد عام ١٩٨١

الشعرية ، في نفس الوقت الذي تشكل أفقاً متجدداً لامتناهياً يتوق الى إدراكه فضاء التجربة الواسع . وذلك لما في رمزي (النخلة والبحر) والعلاقة بينهما من مخزون لا ينضب وذاكرة لاتنطفئ وحلم متجدد ابداً بالنسبة الى الشاعر والانسان في البحرين وفي كل منطقة الخليج العربي على جميع المستويات الحضارية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والدينية وحتى الانثروبولوجية* مما حاولت تقصي اثره باستفاضة في الدراسة المذكورة ويمكن الظفر به موجزاً في مدخلها العام .

لذلك قادتني دراستي لموضوعات الشعر الرئيسة الاربعة : الطبيعة والمرأة والوطن والانسان الى افق المقولة ذاتها والذي لعب من حينها ، خلال الدراسة ، دور المؤد والمحرك لعدد غير متناه من الموضوعات والمقولات مما استوعب فضاء كل التجربة الشعرية في البحرين وزاد عليه بمساحة من التوقعات والاحتمالات التي تتسع باتجاهها دائرة الشعر المعاصر في البحرين . وبالفعل فقد استطاعت تلك المساحة ان تظفر بحدود جديدة خاصة من الناحية الفنية بلغها محيط الدائرة الشعرية ، فهذه مجموعة شعرية بأكملها للشاعر علي الشرقاوي نفسه يقوم بناؤها الفني على عدد سعفات النخلة الثلاث والثلاثين متوازية بذلك مع عدد قصائد المجموعة الموسومة « نخلة القلب »* وهو ثلاث وثلاثون قصيدة قصيرة تتمدد النخلة باختلاف عناصرها ومكوناتها على خارطتها طولاً وعرضاً مستخدمة

-
- * بقي المستوى الفني ، وهو مساحول تقصيه ابتداء بهذه الدراسة عن قصيدة « تقاسيم ضلحي بن وليد ، للشاعر علي الشرقاوي .
 - * صدرت عن وزارة الثقافة والاعلام العراقية ضمن سلسلة (ديوان الشعر العربي الحديث) ١٥٦ ، دار الرشيد للنشر ، بغداد - ١٩٨١ وتقع في ١٧٠ صفحة من الحجم المتوسط .

مستويات الإيقاع واللغة والبناء الفني التي تتناسب مع حضور النخلة في كل من تربة القلب والواقع ، معطية بذلك بعداً جديداً لخارطة الإبداع الشعري في البحرين على الأقل . وليس يخلو ديوان « قلب الحب » للشاعر قاسم حداد من قصائد تحمل عناوين « النخلة » و « البحر » و « سفينة الماء » و « شجرة الماء » ، كما لا تخلو أي من مجموعات قاسم حداد الجديدة من انكاء صريح أو ضمني على واحد من الرمزین (البحر / النخلة) أو كليهما معاً . وهذا مثال واحد على سبيل الاستشهاد ، لا الحصر طبعاً ، من آخر مجموعة كتبها الشاعر ولم تنشر بعد ، وهي بعنوان « يمشي مخفوراً بالوعول »^(٤) يقول فيه :

« والرب في الغية يهيم هودجه ويقايض الجند بأسرار الجنة
والنار

يطمس غربة صارية واقفة في اللج ، يشد سعفة نخل ساهمة
ككاسيف ، يرسل نورسه في الغمر . ويزين تاج يديه /
وذي هي شاعرة تغني للنخلة في عنوان إحدى قصائدها :
« لسعفة نخل تهتز أغني »^(٥) . وهذه شاعرة ثانية تقول في
مجموعتها الجديدة :

« لن استكين حين يشير البحر للرجال أن :

٤ - صدر للشاعر عدد من المجموعات الشعرية بعد المجموعتين اللتين تناولتهما دراستي السابقة ، وهي على التوالي : قلب الحب ، القليعة ١٩٨٠ ، انتماءات ١٩٨٢ ، شظايا ١٩٨١ ، يمشي مخفوراً بالوعول ١٩٨٢ ، أضلغة الى مجموعتي البشرية ١٩٧٠ وخروج راس الحسين ١٩٧٢ .

٥ - القصيدة للشاعرة فوزية السندي وهي منشورة في مجموعتها الأولى (استغفلات) .

سلر الملوك ..^(٦)

وهذه أخيراً وليست آخرأ شاعرة تروي لنا في واحدة من قصائدها
« كيف يلبس الرطب ألوان البحر » فنقول في قصيدة (أمي .. يامدن
اليفسج)^(٧) :

« لتكن محبتك الصواري
وذراعك اشرعتي
وصوتك ، كوس ، الرياح
هزيني على سرير صدرك
تساقطني على جوعي .. رطباً
واجنيني »

وفي حقيقة الامر فإنه يصعب تتبع المساحة الجديدة التي احتلتها
مقولة (النخلة والبحر) بعلاقتها المتداخلة ، خاصة في مثل هذه الدراسة
التي لم تخصص لذلك الهدف ، ولكنني أردت من طرح القضية مجدداً أن
أذكر بأهمية هذه المقولة مدخلاً لأي دراسة في الشعر البحريني المعاصر ،
مهما يكن المنهج او الاتجاه الذي يتخذه الدارس في تقليب وتحليل مادة
درسه ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن المقولة المذكورة ليست
مرتبطة فحسب بدراسة المستوى المضموني لتجربة الشعر في البحرين ،
وانما هي تصلح كذلك ، بل لاغنى عنها ، لدراسة المستوى الفني والبناء
الشكلي على حد سواء : وهو ماسأحاول التدليل عليه في هذه الدراسة /
الوقفه عن قصيدة علي الشرقاوي .

وقبل الدخول في صلب الدراسة المذكورة أحب أن أذكر بقدرة المقولة

٦- هذي أنا القبرة : إيمان اسيري - دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٢ - صفحة ٢٦ .

٧- هذه القصيدة من المجموعة الثانية « تراثيم » للشاعرة حمدة خميس .

على توليد ما لا يمكن تخمينه من الموضوعات والشخصيات ، وتحريك ما لا يستطيع الدارس الحدس به من رؤى وخيالات وصور ورموز ، وخلق ما لا نهاية له من الايقاعات والتراكيب والابنية ، مما يوهم الدارس باديء ذي بدء بأن لاصلة له بالمقولة المذكورة ولا علاقة له بامتداداتها . ولكنه بعد ان يتخذ لدرسه زاوية خاصة بعيدة عن المقولة ، سرعان ما سوف يجد نفسه وجهاً لوجه امامها او على مقربة منها او في تقاطع معها . وهو امر يدهشني حقاً ويجعلني اعطي مزيداً من العناية لهذه المقولة المركزية ، معتبراً إياها المفتاح الاساسي (MASTER KEY) الذي يحوي تركيبه جميع المفاتيح الاخرى ويقدر على فتح كل مغاليق عالم القصيدة او التجربة الشعرية المعاصرة في البحرين .

- ٢ -

إن أول صورة من صور التوالد الفنية الحية لهذه المقولة المركزية هو تحولها ، مع الزمن والاحاح عليها واستكناه حقيقتها ، الى ما يسمى بالقناع في الشعر العربي المعاصر ، او هي اقرب شيء إليه . إذ « ليس هناك ما يمنع من ان يمثل القناع عناصر الطبيعة او كائناتها او مشخصاتها - مدينة ، او شجرة ، او جسراً ، او نهراً - او كائنات وعناصر ما بعد الطبيعة . فالمهم في القناع ليس هويته ، وانما ما يتيح للشاعر من امكانيات ، وما يفتح من آفاق .

ومع ذلك فأغلب أقنعة الشعر المعاصر أقنعة « شخصيات » يستعيرها الشعراء ، ليصوغوا - من خلالها - مواقفهم^(٨) . وإذا صحت ملاحظة الدكتور جابر الاخيرة على الشعر العربي

٨ - أقنعة الشعر المعاصر : د . جابر العصفور - فصول عدد ٤ ، يوليو ١٩٨١ .

المعاصر بأن أغلب أقنعتة أقنعة « شخصيات » ، فإن كون مقولة « النخلة والبحر » قناعاً في الشعر البحريني المعاصر ، هو أول ميزة له على الكثرة الغالبة من الشعر العربي « المقنّع » .

ولكن هذه الميزة لا تحصر تجربة الشعر البحريني المعاصر في قناع النخلة أو البحر ، دون أقنعة « الشخصيات » ، بقدر ما هي تقوم بدور المولد للأقنعة الأخيرة ، والتربة الخصبة لتوالدها وتكاثرها وامتدادها ، معانقة بذلك فضاء القصيدة العربية المعاصرة ، ومتصلة بها في خصائصها المشتركة وملامحها العامة : فهذا « أبو ذر يكاتب البحر »^(٩) في تجربة الشاعر يعقوب المحرق ، وهو يردد في عناد الشخصية التاريخية المعاصرة .

لن أسير وحيداً
هنا إصبعي على تربة الشام
أخرج أطفالها من غضون التعب
أحرق ثوبي لهم بَرْدَى ،
وأباركهم ..
لن أموت وحيداً
هنا وطني يتساقط عنه الغبار
فتبقى الكتابة شاهدة فوق قبري
لن أقاتل وحدي ..
خرجوا وفي فتحة الرحم حاصرهم عسكر القصر
عادوا ...

٩- عذابات أحمد بن ملجّد: يعقوب المحرق ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٣ - قصيدة
« أبو ذر يكاتب البحر » .

سيخرج موكبهم ،

.....

الجنون سماء توصل للبحر

والبحر كاتبني فانتهيت إليه

صرنا صديقين ، غبنا ، اغتربنا

(ايا امرأة البحر مالحة شففتك

ومن كتفك سيطلع ريش الكتابة ،

وذاك هو الامام الحسين يمتد رمزاً على مساحة واسعة من مجموعة قاسم حداد الثانية (خروج رأس الحسين من المدن الخائنة)^(١٠) ويتوق الى ملاسة حدود القناع ، ولكن تقصر قامة المرحلة فنياً وفكرياً دون توقه ، على الرغم مما لعبته « النخلة » في سياق تلك التجربة من دور فعال لتوسيع محيطها الرمزي بما يمكن ان يلامس حدود القناع ، ولكن مستقبلاً . وكانت بداية قاسم الاولى في لقائه مع القناع ، وان كان لقاء عابراً سريعاً ، عام ١٩٧٨ ضمن مجموعته الشعرية (النثرية) « قلب الحب »^(١١) حين اقام « مأدبة للبحر » :

.. فجاءنا بكل اسملكه واعشابيه

وقواقعه وامواجه

وكثير كثير من الملح

وكلن العشاء جاهزاً

هل جُزِب احدكم ان يدعو البحر على العشاء ؟ !

١٠ - هذه هي المجموعة الثانية بعد مجموعته الاولى (البشارة ، ١٩٧٠) ، دار العودة - بيروت ١٩٧٢ . ولكن تلويح كتابة القصيدة المذيلة به هو ١٩٧١ .

١١ - دار ابن خلدون - بيروت ١٩٨٠ . تلويح كتابة هذه المجموعة ١٩٧٨ .

كان عليّ أن أفعل ذلك
فلقد كانت حبيبتي تحب البحر
إلى درجة الغشيرة
وفي غمرة الغضب
وعدتني أنها ستقطع عن البحر
إذا دعوته على العشاء
لمرة واحدة فقط
.. فجاءنا بكامل حُلَّتِه
فتحولت الدار إلى سواحل
وكنّت اتجرع غيرتي قدحاً
قدحاً
فيما كان البحر يعلم حبيبتي العوم
وهي تفتعل الغرق في كل مرة
وقبل أن يتفجر الجحيم في رأسي
جاء من يطرق الباب :
- على البحر أن يذهب
لأن السفن معطلة عن السفر
واسترحت في وداع البحر عند الباب
قال : (عشاءكم طيب ومفر)
وذهب
وحين ذهبت إلى حبيبتي
أسأل عن وعدّها لي
وجدتها قد أقلعت

ولكن في البحر

لم اكن اعطي هذا اللقاء التمهيدي بالبحر كقناع في شعر قاسم حداد
اية اهمية لولا كونه لقاء تأسيسياً لبناء عنصر القناع مستقبلاً في تجربة
الشاعر . فقد ظل رمز البحر يلح عليه ويتسع متقلباً في صور كثيرة وصيغ
مختلفة ، باعثاً معه من الرموز والاقنعة الاخرى ما يشير الى اصالته وعمق
تجذره وقدرته على النهوض بدوره كقناع في مسار تجربة قاسم الخاصة
وتجربة الشعر في البحرين عامة .

فها هو ذا يبرز بصورة اخرى ولكن اوضح في مجموعته
(انتساءات)^(١٧) ليتقمص صورة النهر وينهض معه برمز جديد هو
« الجاحظ » ، يكاد يلامس حدود القناع هو الآخر ويأخذ بعض ملامحه .
فإذا كان « البحر » هناك قد غاب دون أن يقول مايمكن ان يجعل منه
قناعاً ، بعد ان هبّ الشاعر له طقوس حفل الاستقبال في « مأدبة البحر » ،
فإنه هنا يتقمص صوت النهر ويجلسه أمام « خاتون » طويلاً للحوار معها
والتحدث إليها :

جلست إليه احلوره

اساله عن اسفار لم تبدأ

عن اسفار بدأت

عن اسفار تحلم بالبدء

وكان دوار يلعب بالراس

توسد رملته

مدّ يديه مرّغ خديّ بزرقة

١٧ - دار الفارابي - بيروت ١٩٨٢ وهي مجموعة قصائد طويلة مكتوبة في شتاء

١٩٧٨ .

رش الطمي الحي على شعري

قال :

« ارتاحي ، ياخاتون

فاجمل أسفاري مابدات بعد

ولدي رفاق ينتظرون

وكل نخيل الضفة تحرس اشرعتي

ورياحي

ارتاحي ارتاحي ياخاتون

ففي بغداد رفاق ينتظرون المركب

في بغداد المحصورة في قوسين

تسهر تحت شموع القلب

لتقرا مخطوطاتي

هناك رفاق تعشق مخلوقاتي

ياخاتون ارتاحي

ارتاحي فوق وسادة هذي الرملة

والاسفار الحاملة المرصودة للفجر

لصلاة الفجر ، يحين الوقت لها

ياخاتون

ياخت ... »

تهدج في الصوت عذاب حلو

واسترخى في ريش الرملة

كان النهر يصلي في محراب العزلة

كلن النهر يفيض^(١٣)

وليس صوت النهر الا قناعاً يخفي من ورائه صورة ثلاثة وجوه مجتمعة او متمازجة او متقاطعة هي الشاعر والجاحظ وحبيبته خاتون . وهو ما جعلني أقول بأن النهر الذي هو صورة أخرى من البحر قد لعب دور القناع في قصيدة (أوراق الجاحظ الصغيرة) . ومن اللافت للنظر في مجموعة « انتماءات » ان جميع القصائد الأربع الطويلة التي تضمها ، يقوم فنياً على رمز أساسي في كل منها يقترب من حدود القناع ان لم يكن كذلك . الا ان الأكثر لفتاً للنظر حقاً هو انبعاث جميع الرموز الأربعة التي تحملها عناوين القصائد الأربع وهي : الجاحظ ، طرفة بن العبد ، البحر ، المدينة .. انبعاثها جميعاً من رمز أساسي تأصل واتسع وامدت في تجربة قاسم الشعرية حتى غدا (قناعاً) هو « البحر » الذي أبى الشاعر إلا أن يخصص له قصيدة بأكملها تحمل اسمه مستقلاً في عنوانها ، هي الأطول بصورة ملحوظة من بين القصائد الأربع ، مما يعكس أهمية هذا الرمز على غيره وقيامه بدور الرمز المركزي المولد والمحرك لبقية الرموز . وهو ما ينطبق عليه ، الى حد معقول ، تعريف الدكتور جابر العصفور للقناع على أنه « رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ، ليضفي على صوته نبرة موضوعية ، شبه محايدة ، تنأى به عن التدفق المباشر للذات ، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره »^(١٤) .

ويواصل البحر تحولاته في تجربة قاسم الشعرية كرمز موسّع او قناع ، فنلتقي به في معظم ماكتب من قصائد بعد « انتماءات » ، ففي

١٣ - انتماءات : صفحة ١٩ والمقطع المجتزأ بعنوان (صوت) من القصيدة « أوراق الجاحظ الصغيرة » .

١٤ - مقالة (فصول) المذكورة سابقاً .

مجموعة « شظايا »^(١١) ينتشر هناك وهنا ويحتل أماكن متقاربة أو متباعدة ، ولكنه رغم ذلك يظفر بقصيدتين كاملتين تتخذان من اسمه عنوانين لهما هما : « للبحر تحولاته .. افسحوا ، و « بحر » ، والغريب أن نفس الظاهرة اللافتة للنظر تتكرر هنا أيضاً ، إذ أن قصيدة (للبحر تحولاته) هي الوحيدة التي تسترعي بطولها انتباه قارئ « شظايا » دون غيرها على الإطلاق وذلك في بحر عريض من القصائد ذات الطابع القصير جداً ، إضافة الى كون مفردة « البحر » هي الوحيدة التي تتكرر مرتين في عناوين المجموعة التي تحوي (٩٦) قصيدة قصيرة ، هذا إذا ما التزمنا بالصيغة المباشرة للمفردة ، واستثنيت الصيغ التي تحمل مشتقاتها أو مداليل تتصل بها مثلما نوجي به عناوين القصائد التالية : « النوارس ، رذاذ ، يطير ويلجأ ، سجادة الماء ، ماء له .. ماء لي ، أحوال النهر والنساء ، الخروج من الطين » ، وكلها مترادفات أو مداليل متقاربة تصب في حقل دلالي واحد هو « البحر » ، وكأننا الشاعر هنا أيضاً أراد أن يجعل من قصائد البحر كتلة واضحة حية ومشخصة بين نثار « شظاياها » المتطايرة .

وبعد كل هذه الرحلة الطويلة مع رمز البحر الحاحاً وتأصيلاً وتعميقاً ، نجح قاسم حداد في إعطاء « قناع » فني ناضج للبحر دون أن يسميه ، وذلك في قصيدة طويلة جداً ضمها كتاب بعنوان « يمشي مخفوقاً بالوعول » ، إذ ظل « البحر » يسيطر على هذه القصيدة من أولها إلى آخرها وهو يتحدث بضمير المتكلم مفصلاً عن أسرارته وخفائيه وكأنه عنصر طبيعي مسيطر يجوب القصيدة ذهاباً وإياباً ويحوي في برده كل شيء ، « فتسيطر هذه الشخصية على « قصيدة القناع » وتحدث بضمير المتكلم ، الى درجة

١٥ - مجموعة جديدة للشاعر كتبت قصائدها جميعاً في شهر نيسان ١٩٨١ .

يخيل إلينا معها ، اننا نستمع الى صوت الشخصية . ولكننا ندرك - شيئاً فشيئاً - ان الشخصية - في القصيدة - ليست سوى قناع ، ينطق الشاعر من خلاله ، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر ، مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل بنا الى معنى القناع في القصيدة ^(١٦) .

وبهذا تكتمل قصيدة القناع عند واحد من أبرز الشعراء الذين ساهموا في تطوير البناء الفني لتجربة الشعر المعاصر في البحرين ، مما سأتناوله في مكانه من الدرس ، وذلك جنباً الى جنب مع الشاعر علي الشرقاوي ، محط هذه الدراسة ، الذي استطاع بدوره ان يصل بالنخلة الى مرحلة القناع ، دون ان يكون البحر بعيداً عن مصاحبتها في القيام بهذا الدور ، كما سأوضح بعد قليل .

وبقي ان اشير بعد كل ذلك الى عمق العلاقة بين النخلة والبحر في شعرنا العربي القديم خاصة عند شعراء منطقة البحرين القدماء كطرفة بن العبد والمسيب بن علس والمرقس الأكبر الذين غالباً ماكانوا يربطون بين الظعن والسفن والنخل مما يشكل تراثاً لاينضب لشعراء البحرين المعاصرين . وقد اشار الدكتور مصطفى ناصف الى هذه الحقيقة حين قال : « ولاشك ان النخل يؤثر في مضمون البحر ، ويتفاعلا معاً لينتجا مزاجاً من المغامرة الحادة المتوترة والحياة الوادعة الهائلة » ^(١٧) .

١٦ - مقالة الدكتور جابر العصفور المنشار اليها سابقاً .

١٧ - قراءة ثنائية لشعرنا العربي القديم : د . مصطفى ناصف ، ط ٢ ، دار الاندلس - بيروت ١٩٨١ ، ص ٦٩ .

انظر في ذلك ايضاً محاضرة د . احسان عيسى (دور شرق الجزيرة العربية في الشعر الجاهلي ، في كتاب : محاضرات الموسم الثقافي الخامس - مطبعة حكومة الكويت ١٩٥٩ .

في مرحلته الشعرية الممتدة عبر مجموعته الأولى (الرعد في مواسم القحط)^{١٠} استطاع الشاعر علي الشرقاوي أن يؤسس ظاهرة شعرية أصيلة ويعمقها في مسار تجربته الخاصة ومسار التجربة الشعرية العام وأعني بها ظاهرة التوحد بالطبيعة^(١١) التي يتصل بتناميها وتطورها بأسباب كثيرة يكمن بعضها في تربة تجربته وثقافته الخاصة ، ويكمن بعضها الآخر في مناخ وينابيع التجربة الثقافية والحضارية العامة المرتبطة بواقع المنطقة والوطن بصورة أخص ، مما أفضت في درسه سابقاً^(١٢) .

وقد بلغت هذه الظاهرة (التوحد بالطبيعة) ذروتها في تجربة الشرقاوي وكشفت عن أصالتها حين تمكن الشاعر من التوحد بالنخلة والبحر واللذين هما خلاصة الواقع الطبيعي والثقافي والسياسي والحضاري الذي يتنفسه الشاعر^(١٣) .

ومن صلب ظاهرة التوحد بالطبيعة ، ومن الاحتكاك المستمر والمتنوع بين عنصرَي النخلة والبحر في علاقة جدلية دؤوب ، انبعثت شرارة فنية جديدة ظلت كامنة فترة طويلة في ضمير تجربته الشعرية منذ مجموعته الأولى أو ربما قبل ذلك ، محاولة أن تفصح عن نفسها مرات عديدة في التمعّات تضيق أو تتسع من خلال توهج أحد عنصرَي مقولة (النخلة / البحر) أو علاقتهما معاً . وأعني بهذه الشرارة « الرمز الموسّع » الذي تحول شيئاً

١٨ - انظر (مقالاته النخلة للبحر) : التوحد بالطبيعة عند الشرقاوي ، صفحة

١٠٨ .

١٩ - انظر المصدر نفسه . الفصل الرابع (التوظيف الفني للطبيعة) .

٢٠ - انظر المصدر نفسه : التوحد بالنخلة والبحر ، صفحة ١٢٩ .

• من منشورات أسرة الأبناء ودار القد بالبحرين ، ١٩٧٥ .

فشيئاً الى عنصر القناع .

ففي مجموعته الشعرية البكر نجد الشاعر يوجّه لنا « دعوة لدخول جماعي الى البحر »^(٣) وهو يرسمنا (نحن المدعوّين) في شكل غابة من النخيل تتحدث عن نفسها بضمير المتكلم وهي تتجه ، ملبية الدعوة ، نحو البحر :

نتقدم في عتمة العصر ،

فيء رهيب

تداخل والرطب المحمّر في قمة القيظ

نرصد في جسد الواقع الشيخ بذر التحول ،

نلبس للنار ثوباً ، ...

نتقدم كالرمح ، نركض ،

نخلع اثوابنا ، نتعرّى

ويبقى ندى الحلم ،

نرقص في شغف الصاعقة

ومن جراء الاحتكاك المستمر بين النخلة والبحر كرمزين أساسيين في هذه المجوعة البكر ، تتكاثر الشرارات المنبعثة المضيئة ، وتتوالد الرموز الموسعة في هيئة شخصيات منتزعة من التاريخ العربي أو من الموروث العام أو الخاص بالمنطقة مثل : الخوارج والقرامطة والحلاج ، محاولاً ان يلبسها الشاعر ، في هذه المرحلة المبكرة ، اقنعة بسيطة أو شيئاً أشبه بذلك يتحرك من تحتها الواقع المعيش بكل زخمه وملامحه وهمومه وقضاياها .

٢١ - انظر : الرعد في مواسم القحط ، سبق وان اشير اليه .

وبعد هذه المجموعة الشعرية اخذ الشاعر يلح على توسيع رقعة الرموز الموسعة وتنويع شخصياته التاريخية والموروثة وابتكار رموز جديدة؛ مخترعة او إضفاء صفة الرمز على شخصيات واقعية قديمة ومعاصرة ، في قصائد اتسمت بالطول الملحوظ ، أُعِدُّ معظمها للطبع في دواوين مستقلة تتناول حياة كاملة لهذه الشخصية التي غالباً ماتتحدث عن نفسها بلسانها ممزوجة بصوت الشاعر ، لآعبة بذلك دور الرمز الموسع الذي يخفي من تحته حركة الواقع ورؤية الشاعر ومواقفه وهمومه . كل ذلك من أجل ان يصل الشاعر بقصيدته الجديدة ، وبتجربته الشعرية ككل ، الى حدود القناع .

وقد أطلق الشاعر على مثل هذه القصائد « الحياتية » المنطولة التي تتناول كل واحدة منها حياة شخصية من الشخصيات اسم « قصيدة حياة »^(١١) . وهي قصائد ذات بذور جنينية وجذور عملية في تجربة الشاعر كما تلعب في رؤيته الفنية دور الحلم المنشود الذي كان منذ تلك البدايات يسعى الى تحقيقه ، فهو يرى أن « القصيدة الطويلة حلم . في البداية كان هناك هاجس لكتابة الرواية الشعرية فكتبت عام (٦٨) قصيدة طويلة هي (مذكرات معتقل في سجن جدا) .

عام ٧٠ كتبت قصيدة أخرى طويلة من حوالي ١٥٠ صفحة هي (رسالة من كادح) . عام ١٩٧٤ كتبت قصيدة ثالثة طويلة تبلغ ١٦٠

٢٢- في لقاء ادبي مطول اجراء مع الشاعر الناقد البحريني احمد المناعي عام ١٩٨٠ وهو مسجل على شريط كاسيت ، ولم ينشر . وقد اطلق بعض الدارسين على هذا النوع من القصائد في الشعر العربي المعاصر « الشخصية عنواناً على مرحلة » : انظر كتاب الدكتور علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة ، طرابلس ط ١ ، ١٩٧٨ .

صفحة هي (مسعود يكتشف البحر) حالت الظروف دون نشرها . اذن كتابه القصيدة الطويلة ليست مسألة جديدة بالنسبة لي ، لانني كنت اسعى لكتابة « قصيدة حياة » بها الشخصيات حية متحركة فاعلة وحاملة بالتغيير^(٢٣) . ومن اجل أن يتحقق سعي الشاعر توالدت في تجربته الشعرية شخصيات هي اقرب الى القناع ان لم تكن كذلك ، منها ماهو تاريخي كآبي ذر الغفاري والسهورودي^(٢٤) وابن ماجد أسد البحر^(٢٥) ، ومنها ماهو ديني كالنبي يوسف^(٢٦) ، ومنها ماهو منتزع من الواقع المعاصر والمعيش كشخصية « موزة » التي كلمت البحر قبل أن تفرق فيه^(٢٧) وشخصية الفنان البحريني الذي جدد في اللحن الخليجي البحري « ضاحي بن وليد »^(٢٨) ، ومنها ماهو مبتكر اخترعه الشاعر من عنده مثل شخصية « عبد الضحى »^(٢٩) وشخصية كل من « فتوح »^(٣٠) و « الاشهل » الذي يصفه الشاعر بابن اللؤلؤة المسفوحة في الصحراء^(٣١) .

-
- ٢٣ - المصدر السابق نفسه .
 ٢٤ - في قصيدة (ابو ذر يعبر المستطيلات) ، وقصيدة (السهورودي يستنرف) - ١٩٧٩ ، مجموعة (هي الهجس والاحتمال) .
 ٢٥ - في قصيدة بعنوان (السفينة) - ١٩٧٩ ، المصدر السابق .
 ٢٦ - في قصيدة بعنوان (رؤيا الفتوح) وقد صدرت في كتاب عن دار الغد بالبحرين ١٩٨٣ .
 ٢٧ - في قصيدة (موزة تدخل في اللازورد) - ١٩٧٨ ، مجموعة (هي الهجس والاحتمال) .
 ٢٨ - في قصيدة (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) صدرت في كتاب بالبحرين ١٩٨٢ ، وهي مكتوبة ١٩٨٠ .
 ٢٩ - في قصيدة بعنوان (العطين) ١٩٨٠ ، مجموعة (المزبور ٢٣) .
 ٣٠ - فتوح الرمز الآخر الذي يحلوه رمز النبي يوسف في قصيدة (رؤيا الفتوح) .
 ٣١ - في قصيدة (الاشهل يسأل اسئلة) - ١٩٧٩ مجموعة (هي الهجس والاحتمال) .

ورغم انبثاق هذه « الأقنعة » متكاملة في عناصرها الفنية التي عادة ماتنهض بقصيدة القناع ، مما سوف أتعرض له في مكانه من هذه الدراسة ، فقد ظلت مقولة (البحر والنخلة) عنصراً نشيطاً يقوم بدور المحرك والمولد لهذه الرموز والأقنعة في جميع قصائد الشاعر دون استثناء . فهذه « موزة » تصرخ : « ماعدت أفرق بين الأخضر والأزرق » . وهذا السهروردي « يزاول لعبته / والغياب البطولي نخل يوزع طلع الضحى للنفجر ، / يثمر بحراً وحلماً » . وهذا أحمد بن ماجد يقرر نفس المقولة المركزية « لا يعرف البحر الا الذي رافقته النخيل / وحول سعتها أرخبيل » .

وهذا يوسف الصديقي يهمس في أذني « فتوح » : « لي هم يتدفق في الصحراء / يفوس بجلد الصخرو في الأصداف ، / ولا احد يسمع » . وهذا « عبد الضحى » : « يرافق حولقات البحر وقت الجزر / .. ويعاقر الصحراء كأس الرمل / طين طازج يمتد في سعف الصدى » . وهذا « ضاحي » : « منهمر في نسغ الحار الداخل أحلام النخلة »^(٣٢) .

وعلى الرغم مما تقوم به مقولة النخلة / البحر من دور فعال في توليد الرموز والأقنعة المذكورة وإخصابها ووسمها بطابع خاص متميز ، كما سأوضح ، الا اننا نرى الشاعر يلج عليها أكثر بابرارها في علاقتها أو في احد طرفيها كقناع مستقل تتحرك بواسطته قصيدة طويلة بأكملها ، وكأنما هو يأبى ، دون ملل أو كلل ، الا ان يشير الى أهمية هذه المقولة كمفتاح رئيس ورمز محوري تنهض عليه قامة كل تجربته الشعرية . فها هو الشاعر يخصص واحدة من أطول قصائده وأنضجها ، تظهر بطابعها ونشرها

٣٢- كل المقاطع الشعرية مأخوذة من القصائد المشار إليها سابقاً .

مستقلة في كتاب ، للنخلة وحدها تحمل اسم « نخلة القلب »^(٣٣) ؛ وهو بذلك يقابل مافعله الشاعر قاسم حداد حين خصص لقناع البحر قصيدة من أطول وانضج قصائده هو الآخر^(٣٤) . وهذه الظاهرة يمكن أن تشير في جوهرها أو في محصلتها النهائية الى استحالة درس التجربة الشعرية في البحرين في قصيدة أو جزء منها أو في عمومها ، دون الأخذ في الاعتبار هذه القضية المحورية التي تغري الشعراء جميعاً بالعزف على تنويعاتها الخصبة دون أن يخشى أحدهم مرة الوقوع في حدود التقليد أو الاستهلاكية أو الإملال أو النمطية أو غير ذلك ؛ وكأنما النخلة والبحر لم يعودا رمزين فنيين فحسب ، بل هما حقيقة الانسان البحريني وانسان المنطقة في جوهره ووجوده وامتداداته المختلفة التي لاحدود لها ولاحصرها . وهو أمر قد يقصر النقد والدرس الأدبي عن إدراكه كما يدركه الشعراء بحدسهم ورؤاهم وتجاربهم الباطنية . وهو أمر ، بدوره ، ينبغي على الناقد أو الدارس الأدبي أن يأخذه في الاعتبار في تقنياته الموضوعية والعلمية مادام يهتم بوصف الواقع الأدبي أو تحليله أو استقرائه ، ومادامت صحة الحكم النقدي تقوم في الأساس على تمثُّل القول الشعري .

أن تقسيم قصيدة « نخلة القلب » الى ٣٣ مقطعاً تتحدث جميعها من خلال النخلة ، يقوم أساساً على ماتصوره الشاعر أنه عدد سعفاتها^(٣٥) ، مداخلًا بين صوتها ، في ضمير المتكلم ، وصوت الشاعر نفسه ، في وحدة

٣٣- سبق وأن اشرت الى هذه المجموعة الشعرية .

٣٤- سبق أيضاً واشرت الى هذه المجموعة الشعرية . واذكر هنا ان البحر هو وجه آخر للنخلة والعكس صحيح ، لذلك يثبت الواحد حضوره بشكل لافت على الرغم ان القصيدة تتحدث بصوت الآخر .

٣٥- في لقاء أدبي مطول أجرته مع الشاعر علم ١٩٨٣ . وهو مسجل على شريط كاسيت .

تفاعلية تعتبر من شروط قصيدة القناع الرئيسية حسبما يطرحها الدكتور
حابر العصفور في مقالاته المذكورة . إضافة الى شروط أخرى كمفارقة الزمن
وملامسة الجو الاسطوري ، مما ليس هذا مكان تطبيقها ، والتي سوف
أحاول التعرض لها عند وقوفي مع قصيدة الشرقاوي « تقاسيم ضاحي بز
وليد الجديدة » والتي هي محور هذه الدراسة .

وأكتفي هنا بعرض هذا النموذج من قصيدة « نخلة القلب » الذي
تنضح من خلاله بعض مقومات قصيدة القناع ، ويحمل اسم (شموخ)

وأشعر باللوز يثمر فعلاً طرياً

وفي الفعل شامخة .

والزمهرير الجميل توسد في غاية الماء راسي

أدخر بالهجس .

في لحكم الحلو لي الحلم

تسقط ناضجة شهواتي

فهاهـ

ففي الحلم يحلو السقوط

ولا تصل الأمنيات الى ضفتيها

فمذئ ضفائرك المستحمة كالليل فوق الشطوط

لاقرأ ما ليس في خطواتي

وأكتب آت

فيا كل هذا التراب

ويأروحه المستفزة بالكشف هات

قرأت ..

أنا المون قبل التكون
رافقت طين الخليقة
فجرتُ اسمك حبات قمح الحرائق
كتبت الحدائق
هل تقرئين ؟!

واللائف الانتباه ان النخلة ، هنا ، حافظت على خصوصيتها واستقلاليتها وظلت في موقف المتحاور ذات الصوت المتداخل مع صوت الشاعر ، دون أن تولد أي رمز آخر أو شخصية من الشخصيات والاقنعة التي تضج بها قصائد الشرقاوي وتزدحم بها عادة كما أوضحت سابقاً ، مما يجعلها أقل نضجاً واكتمالاً في حرارتها وبنائها الفني من قصيدة الشاعر قاسم الحداد أنفة الذكر (يمشي محفوراً بالوعول) والتي تمكن الشاعر فيها من خلال قناع البحر أساساً أن « يحاور مخلوقات الله / يعارضها . يكسر مرآة الخلق الأولى ، ويحفر تكويناً بهياً لأفق تلج المخلوقات مطهرة ، مطهمة بالنقاوة ، لاجذر لأصابعها ، لاسلاف ولا أسماء . يدمج وجناتها بالقرنفل / يدعوها ، أدخلي أزواجاً أو أفواجاً . هنا باب لا يوصد فيلج الهيكل والروح والخلية »^(٣٦) .

وربما يعود تخلف قصيدة الشرقاوي ، فنياً ، عن قصيدة قاسم الى تركيز الأول رؤيته على عنصر (النخلة) وحيدة الى حد بعيد وإهمال أو اغفال تلك العلاقة الحية المخصبة التي غالباً ما كانت تسيطر على بقية قصائده مفجرة ، كما ذكرت ، العديد من الرموز والرؤى والشخصيات ، إضافة الى أن الشاعر بقي في معظم مساحة « نخلة القلب » خارج حيز

٣٦- هذا جزء من مطلع القصيدة المذكورة ، وهي من غرار ما يسمى بالشعر المختور .

النخلة وان كان يمعن جيداً التحديق فيها ويلفحها بنار عواطفه ولهيب وجدانه . وكأنما أراد الشاعر ، بوحي أو غير وحي ، أن يكتف وقفته وصلاته الخاشعة أمام إلهة النخلة وحيدة فريدة ، دون تدخل أي كائن آخر ، حتى تكون وقفته أكثر تركيزاً وصلاته أكثر صدقاً وخشوعاً^(٣٧) .

٣٧- يروي التاريخ أن عرب نجران قد كلنوا يعبدون النخلة .

القسم الاول

مستوى الرمز وفاعلياته

أولاً : صورة البدوي :

في سياق تجربة الشرقاوي وسياق التجربة الشعرية العامة في البحرين ، تنماز قصيدة (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) بخصائص جديدة متفردة على المستويين الفكري والفني ، أو على صعيد الشكل والمضمون .

أما على صعيد المستوى الفكري فالقصيدة تطرح لأول مرة مسألة « البداية » و « البدوي » كبعد تاريخي متأصل في ضمير إنسان المنطقة وحضارته ، تتناوله في إطار من الرؤية الجديدة والموقف الثوري المنتمي الى الحاضر عبر علاقته بالماضي والمستقبل معاً . ويمثل البدوي ، إذا نحينا جانباً الصورة الغربية التي صورها به المستعمرون في العصر الحديث^(١) ، والصورة التي خضعت في رسم ملامحها الى كثير من سوء الفهم والتقدير والاحادية في النظر مما رُوِّج له المؤلفون العرب انفسهم ، يمثل البدوي الصورة المثالية للانسان العربي في قيمه الخَلْقِيَّة والخُلُقِيَّة : كما تمثل حياته ، بمختلف أبعادها الاجتماعية والنفسية والفكرية واللغوية .. الى آخره ، الخميرة الأولى والتربة الأساس التي انبثقت عنها شجرة الحضارة العربية وتناسلت من خلالها بنية الانسان العربي على مر العصور^(٢) .

فمن هذا « القلب البدوي » تنطلق قصيدة الشرقاوي لتتقلب مع البدوي في وجوده وخصائصه النفسية وطباعه وعاداته وأحلامه عبر عدد كبير من الصفات كالوقت البدوي والصوت البدوي والخيام والانغام والعود

١ - انظر ، مثلاً على ذلك لاحصراً ، دراسة (البدو في ادب الاطفال الاسرائيلي) -

الكرمل عدد ١ ، ١٩٨١ ، لغوزي الاسمر .

٢ - يمكن مراجعة صورة « اهل البدو » في مقدمة ابن خلدون .

والكشف والحدس والليل والمواويل والرحيل والكهف والحرف والسيف
والوتر والصرخات والطين والترياق والحلم وهي ماتربو على الأربعين مرة
التي يرد ذكر « البدو » خلالها في القصيدة .

ولو كانت هذه المرات الأربعون تنتمي الى نفس الحقل الدلالي المرتبط
بصفات البدوي وحياته في الصحراء ، لما كان في هذه الصورة شيء جديد
يستحق الوقوف والتأمل ، على الرغم من أن طرح الصورة البدوية في حد
ذاتها بهذه السعة والالاحاح يعد طرحاً جديداً على صعيد الموضوع في تجربة
الشعر المعاصر في البحرين^(١) .

غير ان الدارس يظهر بصفات جديدة تقحم لأول مرة على حياة
البدوي ، مربكة صفات الحقل الدلالي الواحد المتصل بالبداءة^(٢) ، مثال ذلك
« بحر البدو » أمواج البدو ، قلب البدو البحريين ، السفن البدوية ، البحر
البدوي / يد الرمل المجذافية ، الأوتاد البحرية ، خيام الأزرق ، صحراء
اليوم / نسغ المحار ، أمواج الخيل ، حممة البحر ، أزهار الموجة ،
اصداق الزعتر ، السمك البري ، محار النخل ، فأس الأمواج ، سعفات
الماء ، لقاح الموج ، الطلع المتفتح أشرعة^(٣) .. الى آخره .

٣ - هناك مقاطع لو إبيات او كلمات عابرة تتعرض لصورة البدوي وحياته خاصة في
تجربة الشاعر احمد محمد الخليفة من خلال الصفحة الرعوية المعتدة في شعره
والتي توجد أيضاً بصورة موسعة في ملحمة « أرض الشهداء » للاستاذ ابراهيم
العريض ، غير انها تعالج صورة البدوي كما هي في الواقع ضمن حياة الصحراء
والرمل والخيام والناقة وماشبه ذلك .

٤ - المقصود هنا البداءة بمعناها التاريخي التقليدي المألوف . تنظر مقدمة ابن
خلدون كذلك .

٥ - هذه بعض الصفات المنتزعة من القصيدة والمرتبطة بالبدوي مباشرة او بشيء
يبدل عليه .

واذا ما قمت بتوزيع صفات هذا الحقل الدلالي المشترك على ثلاثة محاور جاعلاً من (البدوي) مركزاً لها فسوف أجد لديّ الجدول التالي

البدوي		
المصحراء	عناصر مشتركة	البحر
الكهف ، النحل	الرملة ، الرمل	المحار ، اللؤلؤ
خيام ، الأوتاد	الطير ، النار	القواقع ، الدان
البطحاء ، الرمضاء	مؤال ، الهبل ^(١)	أمواج ، اليم
البر ، تخوم ، الرمل	الليل ، النجمة	المجذاف ، زيد
قافلة ، حادي	الريح ، الطين	أشعة ، شراع
قصيدته ، الجديدة والحركة ،	الميناء ، المرفأ	الآزرق ، السفن
نسغ ، الأخضر	الظلمات ، الماء	أصداف ، ضفاف
الخيال ، حممة	المطر ، الغيم	ميناء ، مرفأ ، شاطئ
العود ، الوتر		الصارية ، خلجان
فأس ، السيف		السك ، النوري
لقاح ، الزعتر		النهمة ^(٢)
الطلع ، الغمد		

واذا ما حاولت اشتقاق الخصائص المشتركة في صفات كل محور فإن الملاحظة الأولية ستقود للتالي :

١ - على مستوى محور (الصحراء) تتجمع الخصائص المشتركة

٦ - يعني حب الهل

٧ - النهمة : غناء البحرو له تقليد أصيلة في المنطقة لارتباطه برحلات الغوص على اللؤلؤ .

حول المعاني التالية .

الثبات أو الثبات النسبي (الحركة المحدودة) ، التعددية أو الانقسام الى وحدات عديدة منفصلة ، الاستطالة او الامتداد الأفقي المحدود .

٢ - في حين يمكن على مستوى محور (البحر) المقابل ملاحظة صفات مثل : الحركة المستمرة واللامحدودة ، التكتل والاعددية والسيولة ، الامتداد العمودي والدائري اللامحدود .

٣ - أما على مستوى محور العناصر المشتركة فيمكن بطبيعة الحال ملاحظة صفات مثل : الحيوية والقدرة الذاتية على التشكل والتشكيل ، صفة الجدل والتضاد ، الجمع بين الحركة والثبات ، المحدودية واللامحدودية ، التوهج والانطفاء ، الماء والرمل / البحر والصحراء (الطين) .

ان هذا المحور يحتوي ، بايجاز شديد ، على عناصر الخلق الاساسية للكون والحياة والكائنات : الماء والنار والتراب والرياح^(١) . لذلك لاغربة ان يكون هذا المحور ، بخصائصه المذكورة ، منبع الحركة والخلق الفني عند الشاعر في قصيدته خاصة فيما يتصل بنمو صورة البدوي^(٢) ومايوازيها

٨ - ازداد الحاج هذه العناصر على تجربة الشاعر فيما بعد فكتب مجموعة شعرية بعنوان : للعناصر شهادتها ايضاً . او المذبحة ، قسمها في ثنائيات العلام الى اربعة اقسام هي : اوراق الماء ، اوراق النار ، اوراق الهواء ، اوراق التراب ، وزاد عليها قسماً خامساً اسماء اوراق الوقت . لم تطبع بعد ، وقد كتبها الشاعر عام ١٩٨٣ متناولاً فيها احداث الحرب الاهلية في بيروت منذ بدايتها .

٩ - الملاحظ ان صورة البدوي التي اطلت براسها في هذه القصيدة لم تنحصر فيها ، بل ورث بعدها في قصيدة (الطين) التي يبدو انها امتداد في تجربتها للقصيدة ضلحي . كما ان القناع المبتكر فيها « عبد الضحى ، ماهو الا ضلحي نفسه في صورة فنن تشكيلي نحت .

ويتصل بها من صور أخرى ومستويات فنية ، كما سأوضح فيما بعد .

- ٢ -

على ضوء الخصائص المذكورة لكل محور من المحاور الثلاثة والتي تدور في حقل دلالي واحد يقف « البدوي » في مركزه ، يمكن استقراء رؤية الشاعر الجديدة لصورة البدوي ، والتي تتكون ملامحها في النقاط التالية :

١ - انه بعرض محور (الصحراء) على محور (البحر) عرضاً مباشراً ، أي دون وساطة محور (العناصر المشتركة) ، يمكن لمس القطبين المتجاذبين اللذين يشكلان جوهر الصراع في حياة البدوي^(١) : الثبات والحركة ، الإقامة والسفر ، الواضح والمجهول ، الممكن والحلم :

« الحزن هنا خمر

وأنا اشرب في قدح الممكن لأبدي الحلم »

وان البدوي في انفلاته صوب المغامرة والحركة والمجهول واللامحدود بحثاً عن « الحلم البدوي » ، يتخذ له من محور الثبات مرتكزاً يحفظ جذوره وانتماؤه وأصالته . ويتشكل هذا « الحدس البدوي » على مستوى التجربة الشعرية في تعابير وصياغات فنية مثل « جدائل الموج ، ذاكرة البحر ، الوقت البدوي ، نسغ المحار ، أمواج الخيل ، حممة البحر ، أزهار الموجة ، الأوتاد البحرية ، محار النخل ، محار الأسرار ، لقاح الموج » الى آخر هذه الصور الجزئية التي يتقابل فيها مباشرة محور البحر مع محور الصحراء ، مما يفرز خاصية فنية تعبيرية على مستوى الأسلوب في القصيدة ، مما سأعرض له في مكانه من الدراسة .

١٠ - انظر الفصل الثاني (حلم المستقبل) من كتاب : قراءة ثانية لشعرنا العربي القديم . د . مصطفى ناصف .

٢ - انه بمداخلة محور « العناصر المشتركة » وسيطاً بين المحورين المذكورين اللذين يشكلان قطبي الصراع في وجود البدوي ، يمكن تحويل هذا الصراع من صعيد اللاجدوى الى صعيد معاكس مثمر ، وذلك بإدخال عنصر الجدل بين عناصر التضاد في المحورين المتقابلين .

أي أن الانفلات من محور الثبات الى محور الحركة يكون مغامرة مثمرة أي منتظمة على مستوى الفكر والتجربة والإيقاع ، حتى لا تكون القفزة في الفضاء والتحول في اللاشيء ، وحتى لا يكون النكوص من محور الحركة الى محور الثبات دون مردود يذكر . لذلك اعتمدت الحركة بين المحورين القطبيين على عناصر التوهج الذاتي الذي يمتاز بها إرث البدوي وحضارته وكونه النفسي ، في اتجاهها من نقطة « الحدس البدوي » الى أفق « الكشف البدوي » ، عبر موروث لغوي وثقافي ونفسي وحضاري وفني ، مثلثة تجربة الشرقاوي في صور اتصلت أنساغها بتربة هذا الموروث ،

كقوله

- .. والرملة

هذي الألف المقصورة والقفلة

في البحر كان الفجر يحدق في تكوين الطير ،

- .. اشرب

ودع الحدس البدوي الاسفار يدير الكاس

وتفترس في قاع النفس ..

- .. ها اشعلت بحبات الرمل طريقاً

قلت لذاكرة البحر الممتدة في جذري : اشتدي ، ..

- « وحروف الجر العربية للصحراء

تجر العود البحري وتكسره

وتحاصره ادوات الشرط

فاين الفاعل ؟

يرفع سيف الوتر البدوي ويشهره ؟!

... كإله الخصب الطالع من جذع الطين

يحدق في تكوين الطير وخارطة الشهر الثالث

والرملة

هذي الالف الممدودة صارية

بين النخلة والفجر المتقطر بالسكّر

تتكور مثل النبق الناهد في الصدر الاخضر ،

يلاحظ من النماذج السابقة ان مساحة الصورة الشعرية أخذت في الامتداد والاتساع بصورة ملحوظة ، وذلك لتجسد اتساع المسافة بين محوري الصحراء والبحر ، ويمو الحركة المتصلة الحية ذهاباً / إياباً بينهما ، وذلك بعد مداخلة عناصر المحور الثالث .

مما نقل الحركة من خارج البدوي الى داخله وزاد من درجة التجريد والإيحاء في الصورة الشعرية بما يمكن أن يكشف عن تلك الحركة الداخلية ويستبطنها . فقد تحوّل « لقاح الموج » أو « نسخ الحار » أو « أمواج الخيل » من صور جزئية تعكس المقابلة المباشرة بين محوري (البحر والصحراء) ، الى صور ممتدة تعتمد الاساطير وخرافات البدو وأهتهم وثقافة الصحراء وكوامن اللغة وتواتر الإيقاع وخصوبة الرؤية وتوتر التجربة أو الحالة النفسية والفنية معاً .

٢ - ويزيد صورة البدوي جلاء ما ترتبط به من جذور تقليدية تتصل بديمومة السفر وهاجس الترحال التي لازمت البدوي كصفة من صفاته المطلقة كالشجاعة والكرم والفراسة ، الا ان الشاعر يكشف عن جوهر هذه

الصفة بإلغاء صفة المطلق عنها ، حتى لاتقع صورة البدوي وسلوكه في
الفوضى والمجانبة ، وربطها بمحوري الصراع المذكورين (الصحراء
والبحر) ، لذلك لايربط الشاعر صورة البدوي بصفة السفر والترحال
التقليدية المباشرة الا في أربعة مواضع من المواضيع الثلاثين التي ورد فيها
ذكر البدوي مباشرة ، وذلك في قوله :

-ودع الحدس البدوي الأسفار ..

كلمت البدو المرتحلين على الأمواج ..

وانا البدوي الضائع في ميناء العالم

الليل غناء تلق / لترياق البدوي الضائع بالأسفار

وقلة هذه المواضيع قياساً الى حجم وسعة مساحة صورة البدوي في
القصيدة ، كافية للتدليل على عدم اعتمادها من قبل الشاعر كصفة تقليدية
مطلقة حاول العديد من الجهات المفرضة استغلالها للطعن في انتماء البدوي
الى الأرض وبناء الحضارة . يقول في هذا الصدد بالذات كاتب دراسة
(البدو في أدب الأطفال الاسرائيلي)^(١١) :

« إن أول وأهم قضية ، يسعى مؤلفو النصوص الأدبية التي ندرسها
الى تثبيتها وترسيخها ، هي الافتقار الى الروابط بين العربي والبدوي
والأرض . فالبدو ينتقل من مكان الى آخر ، طلباً للماء والكلأ ، وبما انه
لايمكث فترة طويلة من الزمن في مكان واحد محدد فهذا يعني ان ارتباطه
بالأرض غير وثيق . وبما ان الأرض في مثل هذه الحالة هي الوطن ، وبما ان
البدو يفتقر الى الروابط الروحية القوية بالأرض ، لهذا فإنه يفتقر الى
الروابط الروحية القوية بالوطن » .

١١ - سبق وان اشير الى المصدر : الكرمل عدد ١ ، ١٩٨١ .

بالإضافة الى ذلك فإن صفة (الترحال والسفر) تقتزن في تلك
المواضع الأربعة ، بصورة صريحة أو ضمنية ، بمحوري الارتكاز
المذكورين : النخلة والبحر . وسوف يتضح هذا الاقتران أكثر كلما قطعت
هذه الدراسة شوطاً في الكشف عن مكان هذا الرمز (البدوي) وجوهره في
بناء القصيدة ، من خلال تقاطعه مع الرموز الأساسية الأخرى وتناميها من
خلالها .

٤ - إلا ان أجلى وأعرق مستوى من مستويات التوهج والصدق تقدمها
رؤية القصيدة لصورة البدوي هو المستوى الفني الذي يتجلى في استخدام
قناع شخصية الفنان المجدد (ضاحي بن وليد) الذي يتحرك في إهابه رمز
البدوي صورة حضارية متكاملة من الطراز الفريد . وسوف أقف عند هذه
القضية فيما هو مقبل من الدراسة ، إذ لابد قبل الخوض في هذه القضية
المركزية بالنسبة للقصيدة وبنائها ، من استكمال البحث في العلاقة بين رؤية
الشاعر ورمز البداوة أو صورة البدوي اللذين تتكئ عليهما القصيدة اتكاء
فكرياً ونفسياً وفنياً في آن ؛ وذلك بعرض الجانب النفسي الذي يحرك رؤية
الشاعر ولغته ورموزه باتجاه موضوعه (البدوي) .

- ٣ -

واضح اني اتجه في تحليلي لهيكل القصيدة ، من ناحية بنائها
المضموني ، اتجه من الخافي الى المتجلي ، على حسب رؤية الدكتور كمال
أبو ديب في جدلية الخفاء والتجلي ، أي من العام الى الخاص ، ومن محيط
الدائرة الى مركزها المحوري ، أو من « البنية السطحية » ، الى « البنية
العميقة » حسب تعبير أبو ديب^(١) . وإن كان الفصل بين البنيتين يبدو

١٢ - جدلية الخفاء والتجلي : كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، ط ١ ، بيروت
١٩٧٩ - المقدمة .

متعسفاً نظراً لتداخلهما وتبادلتهما المواقع وامتدادهما المتقاطع في نسيج القصيدة ، بحيث يصعب أو يستحيل تحديد السطح من العمق والمركز من المحيط والخافي من المتجلي . فالسطح الموضوعي وجه آخر لعمق الرؤية الفكرية ، والعمق النفسي يرشحها السطح التشكيلي أو التعبيري في هيئة لغة وصور ورموز وإيقاعات . ورغم ذلك فقد اعتمدت في هذا التحليل الاتجاه من الفاعلية الموضوعية او المعنوية متوازية ومتداخلة مع الفاعلية النفسية صاعداً او غائصاً بالتحليل صوب الفاعلية التشكيلية ، معتمداً الاتجاه من المحيط الى المركز . وذلك لاقتناعي بأن هدف الفاعليات جميعها في الشعر خاصة يتجه نحو الفاعلية الفنية بالدرجة الأولى ، والا أصبح الافصح عن مختلف الفاعليات الفكرية والمعنوية والنفسية ممكناً بطرق مختلفة غير الفن والفن الشعري بصفة خاصة .

وأبداً بحثي لفاعلية رمز البدوي او صورة البداوة النفسية في القصيدة بالسؤال التالي لماذا يشكل استخدام « البدوي » في هذه القصيدة فاعلية نفسية ؟ واجيب . لأنها ترتبط بفاعلية اجتماعية أوسع مدى منها .

ولكن هل يكثر الشعر كثيراً بغلاف الوعي الطارئ ، وهو الذي يضرب بجذوره العميقة في تربة النفس منذ ان كانت طيناً لازباً ؟ ثم الا يمكن ان يكون الوعي عاملاً مقنناً فحسب للفاعلية النفسية ، لاعاملاً كابحاً ؟ وأخيراً اليس من الجائز بعد ذلك ان تتحول سلطة الوعي المنظمة والمبرمجة والمنطقية الى قوة تمارس بعث مكبوتات النفس اللاواعية بصورة ذكية من أجل تهذيبها وتبريرها وتفسيرها وصولاً بالشخصية ، عبر هذا الحوار بين الوعي واللاوعي ، الى حالة مطلوبة من التوازن المفتقد ؟

انني حين اطرح مثل هذه الأسئلة فمن أجل أن أواجه ظاهرة اجتماعية تاريخية عامة ذات مردود نفسي ، لحوظ على جيل من الأدباء والكتاب الشبان ، الشرقاوي واحد منهم ، ممز يتميزون بتفوق وجدة في تجاربهم الابداعية عن اندادهم الذين لا تشكل المرافقة أو الانتماء الى الأرض التي يعيشون عليها أية قضية على أي صعيد كان بالنسبة لهم .

وقد كان من أبرز ملامح جدتهم وتفوقهم الابداعي ، بالامSAFE الى الشكل الفني واللغة التعبيرية ، التفاتهم الواضح الى الذاكرة الحضارية للبحرين - الوطن والمنطقة والتراث العربي ، وتلمسهم الحقيقي المبدع للجزور الغائرة والغائبة في تضاعيف التاريخ وتلافيف الذاكرة الجماعية . وكأنهم بذلك يريدون أن يثبتوا انتماء واضحاً ، معرفياً وفنياً ، لتلك الجذور التي تفرع من أرومتها الانسان - التاريخ والحضارة والانتماء للأرض والوطن ، عبر الانتماء لذاكرتهما الحية .

وكان من أهم الرموز التي تم الالتفات اليها في شعر البحرين المعاصر عامة والتي تتصل بالجزور ، رمزا النخلة والبحر ، كما سبق وان تكرر قوله .

ويجىء رمز « البدوي » ليضيف بعداً جديداً اليهما ويقف في مصافهما ، ملقياً ضوءاً أكبر وأسطع على مختلف علاقتهما التاريخية والحضارية والاسطورية المتصلة بالجزور الأولى للانسان وعلاقته بالأرض .

لذلك لا يمكن حصر صورة البدوي ، في قصيدة الشرقاوي رهن الدرس وماتلاها من قصائد ، في الاطار التاريخي الضيق والمعرفي المحدود لعدد من القبائل الجاهلة (عصر الجاهلية) المتنقلة عن أرض الى أخرى تحركها شهوة السفر والترحال والانتماء الى وطن ، بل نجد عند الشاعر

رفضاً لهذا الاطار الخائق لصورة البدوي ، كما نوهت من قبل ، والاتساع
به نحو آفاق لحدود لها من « الحدس » و « الكشف » و « الحلم »
و « الوقت البدوي » الذي يجمع في شجرته بين جذور الماضي وجذع الحاضر
وفروع المستقبل

« ما اضيقه الزمن العربي على النغم الانثى !! »
وكما سبق وان نوهت فإن أعرق وأصدق تجليات « البدوي » في
القصيدة تكمن في الصورة الفنية التي قدمها له الشاعر ، مما يضع الدراسة
في مركز هذه التجربة الشعرية ووجهاً لوجه امام بنيتها العميقة .

ثانياً : شخصية ضاحي بن وليد :

إذا كانت الصحراء والبحر لم يفصحا عن نفسيهما كرمزين مباشرين في القصيدة ، بل فعلا ذلك من خلال رمز « البدوي » وحركة صورته الممتدة عبرهما والمشدودة بين قطبيهما المتجادلين المتصارعين صراع إله الماء إلهة الأرض - الذكورة والأنوثة (إنكي ENKI ونيهرساجا Ninhursage) في أسطورة دلمون القديمة - البحرين الآن : فإن صورة البدوي هي الأخرى لم ترسم في القصيدة الا عبر عناصر صورة أخرى أكثر اكتمالاً منها وأوضح ملامح والصق مكاناً وزماناً بتجربة الشاعر وبلحظة الكتابة ، تلك هي شخصية الفنان « ضاحي بن وليد »^(١) التي حملت العبء الأكبر والأصعب ، إن لم أقل انها حملت عبء القصيدة كلها على كاهلها ، فقد لعبت دور الرمز المحوري الذي تتفرع منه كل الرموز الرئيسة والثانوية وتعود اليه لتصب فيه مرة أخرى وتتفرع من جديد أكثر نمواً وثراءً ، وهكذا في دورة لاتنتهي ، بعد ان يزداد هو بدوره نمواً وثراءً يتجددان ابداً :

« ما اصغرني / وانا النقطة دار العالم حولي »

إضافة الى ما تقوم به هذه الشخصية المركزية من دور على كل مستويات القصيدة الأخرى من لغوية وبنائية وإيقاعية وذاتية كما سآبين .

١ - ضاحي بن وليد فنان بحريني ولد حوالي عام ١٨٩٠ وتوفي حوالي ١٩٤٥ اشغل بالطرب والغناء والتلحين ، واشتهر في منطقة الخليج بالحفنة المتميزة وادائه المنفرد في غناء « الصوت » الخليجي ، كما فلق سواء حتى استلذه محمد بن فارس في براءة ريشته وعزفه على آلة العود . وقد عمل قبل ذلك « نهلماً » أي مغنياً يصاحب القواصين ويرفقه عنهم على ظهر السفينة في عرض البحر . اسمر اللون قاتم مع بعض الجدرى في الوجه . مات بعد ان تجرع زجاجة من (السبيريتو) الحارق . يعد من أبرز رواد فن « الصوت » في الخليج العربي .

ان أبرز المستويات التي يظهر على صعيدها دور هذه الشخصية هو فعاليتها الفنية كمعادل رمزي لتجربة الشاعر الذاتية ، أي انها مرآة عاكسة ، بصورة خاصة ، لفعل الكتابة الشعرية نفسها ، وكأنما الشاعر اراد ان تكون مخزناً أو ذاكرة لتجربته الشعرية ، ومرآة تجسدها ويمكنه ان يلاحظ على صفحاتها نمو هذه التجربة ، وتحفظها من النسيان والضياع . ان طبيعة التجربة السياسية والمعاناة القاسية الذاتية التي خاضها الشاعر لفترة طويلة ممتدة وعلى فترات ، هي من أبرز الاسباب التي ساهمت في إبراز شخصية ضاحي بن وليد وهذه الكثرة الملحوظة من الشخصيات المتنوعة ، والتي اشرت اليها سابقاً ، في تجربة الشرقاوي الشعرية بصورة عامة وفي تجربة الشعر المعاصر في البحرين بصورة أعم^(٣) .

وقد التفت الشاعر نفسه الى هذه الظاهرة حين ذكر انه :

« في السجن ليس لك الا ذاكرة مفتوحة كالسما على الماضي وخيال طري كالماء مفتوح على المستقبل .. من هنا يكون تعاملك مع الشخصيات الانسانية وحوارك معها اكثر حميمية والتصاقاً .. تعيش عذابات يوسف الصديق في الحب وفي الزنزانة . تعرف آلام طرفه بن العبد ، وتسافر في احلام أحمد بن ماجد ، وتكتشف هموم الخليل بن أحمد الغراهيدي وهو يبحث عن وزن وجيل مغاير لما هو كائن » .

٣ - يلاحظ الدارس تشابهاً في هذه الظاهرة ، كثرة الشخصيات ، بين جميع الشعراء الذين تعرضوا لتجربة الاعتقال خاصة لفترة طويلة كما هو الحال مع الشاعر قسم حداد الذي رافق الشرقاوي في اعتقاله وزاد عليه قليلاً . كما ان تجربته قد الهزت ظواهر اخرى واضحة بصماتها بصورة خاصة في تجارب اولئك الشعراء مثل الفرقة الصوفية والاحسان الخاص بالزمن مما ساعرض له في مكانه .

ويضيف الشاعر قائلاً :

« في السجن لاتقرأ سوى ذاكرتك وذاكرة رفاقك .

في السجن لاتحصل على قلم للكتابة سوى حلمك الممتد الى ما لانهاية .

في السجن ليست هناك أوراق الا ذهن الرفاق المفتوح لحفظ ماترره

من قصائد وأحلام وطموحات .

في السجن لاتعرف شيئاً عن الخارج . لاتقرأ الا الظلمة والنور

الموجود في داخلك كانسان يعيش قمة العذاب »^(٧) .

يفهم من القسم الاول لكلام الشاعر ارتباط الشخصيات في شعره

بتجربة السجن ، إذ تقوم كل واحدة منها بدور المعوّض الذي يتخطى

بواسطته حواجز القضبان والعزلة والظلمة المضروبة من حوله ، إذ هو

يتقمصها متخذاً إياها وسيلة للخروج ، ولو عن طريق الوهم والحلم ، الى

فضاء الحرية والعالم الخارجي . وهو ما جعل من هذه الشخصيات أقنعة

تجسد معاناة الشاعر ومعادلاً فنياً يعكس تجربته الموضوعية .

وبذلك اكتملت ملامح قصيدة القناع في الشعر البحريني المعاصر بعد

ان تمت ولادتها في رحم السجون وظلام الزنازن وكانت بمثابة التنفيس

الفني عن « قمة العذاب » في الواقع الموضوعي . وقد كانت قصيدة علي

الشرقاوي (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) واحدة من هذه التجارب

الناضجة . كما يفهم من القسم الثاني من كلام الشاعر حول تعذر الحصول

على القلم والأوراق في السجن ، وهما عدة الكتابة ومخزنها الحافظ لها من

النسيان وذلك ما يهيم الشاعر المعتقل أكثر من أي شيء آخر لكونه شاعراً قبل

٣ - في لقاء اجراء مع الشاعر احمد المناعي ١٩٨٠ .

وبعد كل شيء ، ان هذا الدور منوط بالشخصية الى جانب ادوارها الأخرى في التجربة الشعرية . وهذا ما جعل معظم تلك الشخصيات المختارة ذات طابع يتصل بالإفضاء وحرية التعبير الفكري والفني . وهو ما جعل معظم هذه التجارب تنطوي في بنائها وصورها ورموزها على هم الكتابة والتعبير عن التجربة الشعرية . ويمكن هنا ان أتخير بعض الامثلة من قصيدة الشرفاوي وقد بلغت مواضعها في القصيدة (٥٦) جاءت كلها على لسان (ضاحي بن وليد) الشخصية / القناع ، ومنها :

- فاسرج من زبد الأمواج الجوانية قافية / واجدُ لها
- فلأريشة هذي المبرومة في كلمات الورق الممنوع
- مثل المخطوطة يبحث عن يقرأه
- بالحالِج في الظلمة همُ الكلمة
- كن ضاداً في الوتر الثامن يحمل مائي
- وينثره في الفعل / يهز باقوالي جدران الشرع
- هل كنت الشاعر يدخله الرمز ؟
- مي . يقرأ في الصحف الرملية / عن رمز صار صدى / ومدى
- والحرف البدوي فضاء
- مي . كنت اوزع في اوراق الليل عطور الشعر
- ففرحت لأن الطير يحاور فوق الرمل اقليم الحرف
- يالقلب الريشة / حاجج باللفظة اوتاري
- صاحب في الكلمة سامقة / فشبهت بها / ياعود الفتح المفتوح
- كارجاء القلب البدوي / الفتح شفتي / لاعب النهر الطالع من لغتي
- ودفة هذا العود الناضج تخرج بالكلمات .

تلك هي المبررات النفسية الذاتية^(١) للتداخل العضوي الملحوظ في القصيدة بين حقلين مشتركين من الدلالة هما حقل الشعر وحقل الغناء ، الكلمة والموسيقى . وهما في الحقيقة والتاريخ والأصل يعودان الى جذر واحد ، خاصة في تاريخ الشعر العربي وينابيعه الأولى التي ارتبط الشعر فيها بغناء الحادي ثم تطور عبر الأراجيز فالقصيدة الكلاسيكية فالموشحات الى آخره^(٢)

وإذا كان الشعر العربي قد « نشأ نشأة غنائية موسيقية ، وعمل اساس الانموذج القديم وضع العروضيون أوزانهم^(٣) » فإن التداخل العضوي المذكور بين الحقلين الداليتين يكون مبرراً على الصعيد التاريخي والفني العام ايضاً ، إضافة الى المبررات الذاتية الخاصة بالشاعر . وهذا يعني ان الشراقي قد اختار الشخصية المناسبة والدقيقة لتقوم بدور « القناع » الذي من شروطه الفنية انه « وسيط يتيح للشاعر ان يتأمل - من خلاله - ذاته في علاقاتها بالعالم^(٤) » وهو ما جعل شخصية ضاحي بن وليد قناعاً يتحرك من خلاله الشاعر والمغني معاً ، الكلمة والموسيقى على السواء ، وقد تجاذبه (القناع) حقلان دلاليان

٤ - ذكرت تلك المبررات التي تعتبر انكساراً خارجية عن النص معتمداً عليها على لقاء شخصي مع الشاعر وذلك تدعيماً للنتائج التي سبق وان وصلت لها في تخطيط اولي لدراسة القصيدة . ولم اعتمد على مقولات الشاعر كمنطلق للتحليل والحكم والاستنتاج ، كما هو واضح من سياق منهج الدراسة .

٥ - انظر في ذلك (موسيقى الشعر) في كتاب « الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي » للدكتور عبد الحميد جيدة ، مؤسسة نوافل ، بيروت ط ١ ، ١٩٨٠ .

٦ - المصدر نفسه : ص ٣٥١ .

٧ - مقالة الدكتور جابر العصفور - فصول ٤ .

متجادلان ، أي مشتركان ومتصارعان في آن واحد ؛ تماماً كحقلي الصحراء والبحر اللذين كانا يتجاذبان رمز البدوي في المستوى المضموني الأول الذي جئت على ذكره في علاقة ثلاثية متفاعلة يمكن موازاتها ، هنا ، مع هذه العلاقة الثلاثية الفنية لاكتشاف مدى الصلة والتراكب بين العلاقتين الثلاثيتين أو بين مثلث المستوى المضموني ومثلث المستوى الفني ، وذلك برسم الجدول التالي الذي يوزع العلاقة الجديدة على ثلاثة محاور مركزها (القناع) :

القناع		
محور الشعير	محور العناصر المشتركة	محور الأغنية
قافية ، أشعار ، الشاعِر ، الشعر ،	الريشة / الموسيقى	العود ، الريشة ، الوتر ،
كلمات ، يكتب ، يقرأ ، يقول	الورق ، الدفتر	النغم ، الانغام ، الصوت ،
أدوات النفي ، نقاط الوقف ، الصرف	الرمز ، المخطوطة	الحوال ، فهمت ، لحن ، غناء
الورق ، الريشة ، يد ، الحرف		أنا صوري مي لا ، يادان
المخطوطة ، الدفتر ، المصحف		أغاني ، أوتار ، العزف ، عزف ،
الضخام ، الهمزة ، الألف المقصورة		النائي ، الأربن ، الآلات الغربية
الفعل الناقص ، الرمز ، سمات الوصول		يسمع ، أنعم ، يردد ، يموسق
حروف الجر ، أدوات الشرط ، للفاعل ،		الآلات القواء
الألف المدودة ، اللفظة ، الفعل ،		
الكلمات النصوية ، يهزم ، الفتح ،		
لغة		

ويمكن اختزال (محور الشعر) في عناصر اللغة وأدوات الشعروهي ذات طبيعة متحركة فاعلة ، خاصة إذا أبعدنا عنها العناصر المشتركة (مثل الورق والدقتر والريشة والمخطوطة والرمز) التي تتداخل في عملية تفاعلية مع هذا المحور لتقلل من درجة فاعليته الخاصة بإضافة شيء منها إليه واحتوائه .

ومحور الأغنية المقابل يمكن اختزال عناصره في آلة العزف وأقسامها (العود : الأوتار ، الريشة) وفي عناصر الأداء المنبثقة من تحريك الآلة أو الفعل فيها (النغم ، الأنغام ، الصوت ، الموال ، اللحن) وفي عناصر الفعل أو عنصر الفعل الواحد (يعزف ، ينغم ، يردد ، يموسق ، ينهم ، يادان) وأخيراً في عناصر السلم الموسيقي الذي يشكل مفتاح هذا المحور الغنائي (فاصوري دومي لا) - « التقاسيم » .

وهو محور يغلب عليه طابع التلقي والانفعال ، خاصة حين يبعد عنه العناصر المشتركة أو بعضها مثل الريشة خاصة . ورغم ذلك تبقى في صلب هذا المحور عناصر تشير الى قدر من الفاعلية الخاصة من شأنها ان تقلل من درجة الانفعال والسلبية وتعطي عناصر المحور قدرة على التفاعل وتلقي الفعل ، مثل تذكير آلة العود والوتر والنغم واللحن والموال والصوت .

أما محور العناصر المشتركة فيختزل نفسه تلقائياً في ثلاثة عناصر هي الريشة والموسيقى والمخطوطة . والريشة هي من أغلب المفردات التي حافظت على كيانها الخاص كما هو دون تغيير في كل سياق القصيدة الذي وردت فيه عشرين مرة ، فقد جاءت معرفة دائماً ودون استثناء بال التعريف ، كما جاءت مفردة ومؤنثة على الاطلاق ايضاً ، على الرغم مما في الريشة من مقومات الذكورة الشكلية والفعلية بالنسبة الى العزف على أوتار العود ، إذ يقابلها هذا الأخير (العود) في حمله صفة التذكير في الوقت الذي

يزخر بمقومات الانوثة شكلاً وفعلاً .

وبالمقابل فإن عنصر الموسيقى يشكل أكثر العناصر الثلاثة في القصيدة تلوثاً وتنوعاً ، على الرغم من أن المساحة الأكبر التي يحصر نفسه فيها هي « النغم » على جميع مشتقاتها وتحولاتها الصرفية مثل « النغم ، نغم ، الانغام ، منغوم ، ينغم ، يناغم ، اتناغم ، نغم الانغام ، أنغم » ؛ إذ يتلّون عنصر الموسيقى بين اللحن والصوت والموال والنغم إضافة الى أصوات السلم الموسيقي (فا صو ري مي دي لا) . وقد بقيت (النهمة والصوت والموال) محافظة في القصيدة على صيغتها اللغوية نظراً لارتباطها بموروث الانسان الخليجي الثابت . في حين أن مفردة الموسيقى لم ترد الا مرة واحدة في صياغة فعلية مبتكرة طارئة على المتعارف من قوانين اللغة ، إذ صاغ الشاعر من اللفظة (موسيقى) الاجنبية الاصل (MUSIC) فعلاً مشتقاً هو « يتموسق مثل الدعوة في جسدي » ص ٢٤ .

اما المساحة العظمى من عنصر الموسيقى التي تتمثل في (ن غ م) كما ذكرت ، فقد وردت بما يفيد اقترانها المباشر بقابلية التأنيث ، فهي اما تقترن بوصف مؤنث كقوله « الانغام البكر » و « النغم الانثى » او تنصف بالتأنيث من خلال جمعها جمع تكسير مؤنثاً (الانغام) ، والا فانها تبقى لفظاً مذكراً خالصاً (نغم ، النغم) . وهذا ما يجعل عنصر الموسيقى يحمل فعالية الاشتراك المخصب بين الانوثة والذكورة ، الشعر والاغنية على اعتبار ان الشعر كلام مموسق . وهو ما اودع فيه الشاعر سر تجربته النفسية والفنية والفكرية :

.. هل غير النغم الانثى يفتح في جسدي ابواب اللفز ؟

.. في الافق يري نغمأ .. انثى !!! ..

.. ملازال يفتش عن نغم مفتوح يكشف عمق اللفز

- .. من يكتشف النغم الأنثى ؟

- .. وثاتيك الانغام البكر الحور العين

ويتم عنصر المخطوطة هذا التصور الجنسي للعملية المشتركة بين الشعر والاغنية ، حيث تقوم (المخطوطة) بدور المخدع الذي يضم بين دفتيه حقيقة ذلك اللغز وسره الخافي « مثل المخطوطة يبحث عن يقرأه » لذلك تنطوي مفردة (المخطوطة) على فعل سري يدور بين فاعل ومفعول به (القلم والورق) يندغم طرفاه المتفاعلان والمتكاملان في عملية الخط نفسها ، وينكشفان بفك لغته رموزه ، وهو امر ينطبق على القصيدة الشعرية وعلى النوتة الموسيقية على السواء :

- مثل المخطوطة في عينيه تكاد

النار تراود كفيه الصارية الوارية البطحاء

- والرملة

هذي الالف المقصورة واقفة

تغويني بولوج الفعل الناقص في الانغام البكر

وقد تفسر هذه الظاهرة جميع الايحاءات الجنسية التي تزخر بها القصيدة ، الا انها ظاهرة موصولة بظواهر فنية أكثر منها شمولاً واتساعاً ، وان كانت اشد منها خفاء في نسيج هذا العمل الشعري مما تتطلبه فنياً قصيدة القناع ، كما سآبين .

ان العلاقة الجنسية ذات المحاور الثلاثة التي تتم بواسطتها عملية الخلق الفني تحت « قناع » القصيدة ، والتي يمكن اختزالها بصورة مكثفة في المثلث التالي (١) :



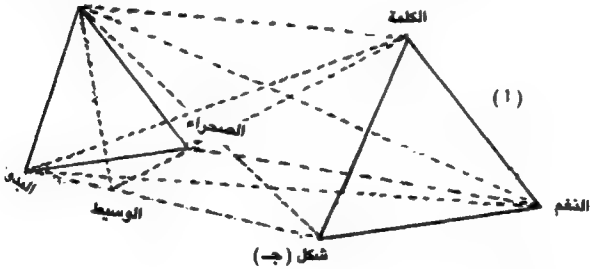
شكل (١)

هذه العلاقة تميّط اللثام عن علاقة جنسية أسطورية ، على مستوى عناصر الكون العليا ، تتمثل في العلاقة ذات المحاور الثلاثة التي سبق وأن تم استخلاصها من القصيدة متركزة حول رمز البدوي ، ويمكن اختزالها هي الأخرى بصورة مكثفة في المثلث التالي (ب) :



شكل (ب)

وإذا ما أمكن وضع المثلثين الجنسيين (١) و (ب) في وضع قريب



شكل (جـ)

من التماثل بحيث تتعاود الزوايا على بعضها ويتناظر المثلثان ، فسوف يمكن الحصول على الشكل الهندسي (ج) .

ويستطيع الشكل (ج) ان يفسر جميع مستويات العلاقة الجنسية الموجودة في القصيدة ، بشرط الأخذ في الاعتبار الطريقة التي تم بها اختزال محاور كل من (١) و (ب) والتي تعتمد على إرجاع كل ما يتصل بالرمز الدال على المحور الى الحقل الدلالي للمحور نفسه وليس للرمز وحده ، فلمحور النغم مثلاً يعود كل ما يتصل بالموسيقى والزمن ، ولمحور الصحراء يعود كل ما هو يتصل بمناخات البدوي المكانية والنفسية والطبيعية والثقافية ، وهكذا .. كما يحسن الالتفات الى ان الوظيفة الجنسية ليست الوظيفة الوحيدة ، وان كانت الرئيسة في تقديري ، التي تتحرك لتحقيقها عناصر المحاور المذكورة ، ولكن كل الوظائف الأخرى يمكن ربطها بالوظيفة المركزية التي هي جنسية على أكثر من مستوى كما سيوضح . كما ينبغي التذكير بأن كل العناصر تنطوي على نقيضها من حيث الذكورة والانوثة ، وهو ، اضافة الى كونه قانوناً علمياً من الناحية البيولوجية ، يدخل كقانون أساسي في بناء الأساطير المتصلة بالخلق والولادة والبعث ، وهو ما تتجه قصيدة الشرقاوي عبر قناعها الى التماس به ان لم يكن الى تحقيقه ، كما سأوضح .

وأخيراً فإن المطابقة المتناظرة التي يقترحها الشكل (ج) بين زوايا المثلثين (١) و (ب) والمشار إليها بالخط المنقط ، يمكن ان تقترح التصورات التالية في حدود عملية المزاوجة او التزاوج بين عناصر الذكورة والانوثة :

أولاً : ان المزاوجة بين محور الكلمة ومحور البحر عبر رمزيهما الراهنين (الكلمة / البحر) تقضح ما تنطوي عليه (الكلمة) المؤنثة

ظاهرياً بقاء التانيث المربوطة ، من عوامل تذكير خافية يمكن ان تنكشف عبر تحولاتها الدلالية التاريخية (في البدء كان الكلمة) وصيغها اللغوية كصيغة الجمع (كلم ، كلام) وعبر تفتيتها الى مكوناتها الصوتية الاولى (تتكون الكلمة من عدة حروف أو اصوات مؤنثة جمعاً مذكرة إفراداً : حرف ، صوت) ، ولكن لكون الصفة الغالبة على الكلمة هي التانيث خاصة في ترادفها مع عناصر المحور الذي تشير اليه في الحقل الدلالي الواحد مثل اللغة والقافية والقصيدة ، فقد كان معظم ورودها في القصيدة بصفة التانيث أو في صورة الانثى المتلقية لفعل محور (النغم) ومقترنة بذكورة (البحر) الخافية ، مثل :

- لبستني في الكلمة ميناء يرقص في حفلات المحار

- ومنهم كنهود الكلمات المبتلات بعطر الهمس

- يعاشر في الكلمات : نت الهيل

- ياعود الكلمة حين تهاجمني / ارحم بدني

وكذلك الامر مع محور (البحر) حيث يدخل كل من محور (الكلمة) ومحور (النغم) معه في علاقة جديدة يمثلها الخط المنقوط الواصل بين (البحر) و (النغم) والذي يخلق بدوره علاقة أخرى جديدة متقابلة مع المثلث المكون من محاور النغم والصحراء والبحر ، وهكذا يمكن أن يفرز الشكل (ج) بتقابلته الأساس بين مثلثي (١) و (ب) علاقات ثلاثية لاحصر لها يعكس جميعها تعقيد بناء القصيدة وتداخل عناصر محاورها ومجالات حقولها الدلالية المتشابكة بصورة في غاية التعقيد ، مما يفسر الغموض الشديد الذي يكتنف القصيدة^(٨) .

٨- الدكتور كمال ابو ديب محولات علمية في تصور الانساق المتوالدة . انظر دراسته

في فصول عدد ٤ ، ١٩٨١ .

ثانياً : ان تلك التوالدات الثلاثية اللامتناهية تفرز ، ضمن المحاور الرئيسية ، محاور جديدة تقع على خطوط الاتصال والتعاكس في المثلثين الأساسين . ومن هذه المحاور محور الزمن الذي يتوزع بدوره الى ماض وحاضر ومستقبل ، ومحور الداخل والخارج ، ومحور الشرق والغرب ، ومحور الضوء والظلمة ، ومحور الموت والولادة ، ومحور العام والخاص ، وغير ذلك مما سوف اتعرض الى بعضه أثناء سير الدراسة . هذا إضافة الى محاور الشكل الفني كالرمز والأسطورة واللغة والايقاع والصور والتراكيب وخصائص الأسلوب ووحدة القصيدة ، مما أرجو ان يتسع المجال للوقوف عليها او على بعضها هي الأخرى .

الا ان المحصلة النهائية التي تبدو واضحة منذ الوهلة الأولى لهذه التوالدات الثلاثية هي أن خيوطاً رقيقة لاحصر لها ظلت تفرزها يرقة القصيدة في تناميتها وأطوارها المختلفة حتى باتت تحكم تطابق مثلثي (١) و (ب) ، بعد أن وضعت او كادت تضع جميع محاورهما الرئيسية والمتوالدة ، في فضاء شرنقة محكم النسج يدق على التتبّع والتقصي والاستبصار والحصر مادام ، انه لانهاية لاحتمالات المعنى الشعري ، وان القراءة الفاحصة للقصيدة عالم بدون حدود ^(٢) . ان الشاعر نفسه لا يعمل على طول القصيدة من التأكيد على هذه الحقيقة والتذكير بها ، وذلك لانه ينطلق من الاصرار على سير نمو العملية الشعرية ورصد ملامحها وتحسسها مرحلة مرحلة وخطوة خطوة منذ ان كانت جنيناً في رحم المجهول ، وهو بذلك كله يتحدى عوامل خنقه وظروف محاصرته كشاعر مبدع ، سلاحه الوحيد القصيدة وقوته الكبرى تكمن في خلقها . وهو حين يتكاثر

٩ - مقالة (لغة الشعر المعاصر) : محمود الربيعي ، لصول عدد ٤ ، يولية

ويتوالد عبر محور (الكلمة الشعرية) متطابقاً ، متوحداً ، متقاطعا ، متعارضاً ، ومتزاجاً مع كل هذه المحاور بعناصرها اللامتناهية ، فإنما هو يريد ان يثبت قدرته على الحياة ومواصلة النضال والخلق الفني حتى الرمم الأخير .

ولأن القصيدة كلها تقول ذلك ، أي تقول نفسها وبصورة مطردة حية نابضة عبر جميع أجزائها وخلاياها ولغتها وكيميائها ، فإن الاستشهاد على تلك الحقيقة بأمثلة لا يحتاج لغير الانتقاء الاعتباري . فهذا مطلع القصيدة يبوح بالسر منذ أول الطريق وهو يصور جوهر الخلق الفني من الداخل والخارج معاً :

« منغمر في غسل التعب الطالع من حمى النحلة

منهمر في نسغ المحار الداخل أحلام النحلة

والرملة / هذي الألف المقصورة واقفة

في البحر كان الفجر يحدق في تكوين الطير ،

وهاهو عنصر التوالد والتكاثر يطال عبر عدد من المحاور الثلاثية مما

غطته هذه الدراسة ومالم تغطه بعد :

« مكون مثل المخطوطة

والانغمام البدوية من شفتيه

تطل على أيام الرعد وتفزلها

حجراً

شجراً

طفلاً ،

وهاهو ذا القناع (ضاحي + الشاعر) يجهر بالسر علناً وبكلمات

واضحة :

• اتطلع في مجهولي المتوزع عبر الالوان

ادخل إشرافاتي ،

وهذا هو خطي تمتد بكل وضوح بين محور النغم ومحور الكلمة ، موحياً
ومشيراً الى ما يمكن ان تسقط على هذا الخط من اضلاع جديدة خالقة محاور
جديدة ، وذلك في المفردتين (غموض) و (الكامن) :

يا هذا الوتر الواصل بين غموض العزف الراهن

والنهر الكامن في الكلمة

يا الضالع في الريب الملهم

وليس يمل الشاعر من التأكيد على حقيقة التوالد والتكاثر والتي
يجعلها انعكاساً لعلاقة واضحة بين محورين هما الزفير والشهيق المتولدين
من محورين آخرين هما الداخل والخارج . فها هي ذي الريشة :

تخثر صوتي^(١٠) العطل الشجر القمر العصفور

تخثرت انا النابض بين زفير الهم العربي

وشهق يدي

واخيراً ، فلان مزيداً من الأمثلة في هذا الصدد ، أي على وجود
القصيدة ، يعني نقل القصيدة بكاملها ، فانني اكتفي بما ذكرت من أمثلة
جاء انتقاؤها اعتباراً بحتاً .

بقي الآن أن أعرض ، وبصورة موجزة ، لبعض المحاور الثلاثية
الهامة التي يولدها الشكل (ج) (الشكل جـ في كل احتمالاته =
القصيدة بكل احياءاتها وجزئياتها وبنائها) والتي تكون علاقات أساسية في
النص ، خاصة في ربطها بين بنيتي الشكل والمضمون .

١٠ - الصوت المقصود هنا هو فن الصوت الخليجي المعروف ، وليس الصوت بمعنى
مترجمته بالانكليزية Sound أو Voice ، وإن كان بين الصوتين قرابة في الاصل .

ثالثاً : محاور ثلاثية :

بقليل من التحوير (المركز على النص الشعري) لصياغة سؤال رولان بارت (Roland Barthes) : « كيف يجري الحديث عن الأدب ؟ » ، وباعتماد جوابه وهو « بعدم الحديث عنه ، وإعادة كتابته »^(١) ؛ يمكن تصور كيف ان الشكل المولد (جـ) — The Generator — الذي اتخذته هذه الدراسة منطلقاً لها ، يمكن ان يساوي في محصلته الاخيرة (اللانهائية) كون النص الشعري أو « الفضاء الشعري » اللامحدود حسب تعبير الدكتور كمال أبو ديب .

ان الشكل (جـ) يقترح ، من خلال غناه وقدرته على التنوع والتلون ، ان اختيار عنصر محدد من محور العناصر المشتركة (الوسيط) في أي من المثلثين (١) و (ب) ، من شأنه أن يحدد الاطار المضموني أو الفني الذي تتحرك في داخله صورة الموضوع في المثلث . لذلك اعتبرت عناصر (المحور الوسيط) بمثابة الفاصل التي يتحرك بواسطتها مختلف أضلاع الشكل (جـ) ومنها يتولد عدد غير محدود من المحاور الجديدة ، مما يعكس أهمية هذه العناصر في بناء النص الشعري وحركية انساقه ومحاوره وموضوعاته ولغته ورموزه وصوره وإيقاعاته المختلفة .

وسوف أقوم باختيار عنصر (الطين) من المثلث (ب) كعنصر وسيط أو مشترك بين محوري البحر والصحراء في موضوعة (البدوي) كما سوف أقوم بعد ذلك باختيار عنصر (الريشة) من المثلث (١) كعنصر وسيط بين الكلمة / القصيدة والنغم / الموسيقى . وبناء على كل اختيار سأقوم بدراسة الفضاء الشعري الناتج عنه والمنعكس بدوره على بقية المحاور

١ - دراسة بعنوان (رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا) - مجلة (عالم الفكر) الكويتية ، عدد ٢ ، ١٩٨١ .

الأخرى في تنوع عناصرها وبالتالي على موضوعه (البدوي) او (القناع) نفسها .

- ١ -

كما قلت من قبل ، ان « الصحراء » و « البحر » في ثبات كل منهما على محوره لايعنيان أكثر من كون كل منهما رمزاً يختزل عناصر محوره ، تماماً كرمز « الوسيط » . لذلك فإن اختيار « الطين » عنصراً وسيطاً في هذه المرحلة من الدراسة ، يقتضي بدوره اختيار العنصر المناسب الواقع على كل من المحورين الداخليين معه في العلاقة الثلاثية المشتركة ؛ وذلك تبعاً لطبيعة الفضاء الشعري الذي يحدده منهج الدراسة من جهة ، والحدس النقدي المسلط على القصيدة والمنبثق عنها في آن من جهة أخرى .

ونظراً لأنني سأحاول تلمس أجواء الاسطورة الأساسية الذي توحى به قراءة النص في ارتباطها بجذور (البدوي) الانسان الأول من ناحية ، وفي تماسها مع عنصر القناع كوجه آخر مطابق للبدوي من ناحية ثانية ، فأنني سأجد بين يدي ، لذلك ، شكل المثلث (ب) وقد تحول الى الشكل التالي :



لقد كان الشاعر حريصاً على إبراز شخصية البدوي ، لاشخصية تاريخية طارئة ، عابرة ومتخلفة ، كما ألمحت الى ذلك من قبل ، بل ككائن

اسطوري كوني متجذر في عناصر الطبيعة الاولى وفي حركتها وتفاعلها وتوالدها الحي وصولاً بها الى الفكر الاسطوري الذي انبعث عنها بعد ذلك ، وهو ما يمكن أن توحى به في النص « ذاكرة الوقت البدوي » و « وجدر الاصل » ، كما يمكن أن تجسده صور وتعايير لا يمكن الاحساس بها أو فهمها (شعرياً) الا على ضوء الحدس الاسطوري ، من أمثلتها :

- .. مركون مثل المخطوطة

والانغام البدوية من شفتيه

تظل على ايلام الرعد وتغزلها حجراً شجراً طفلاً ،

- .. الانغام البدوية يجهلها

من لم يسق السنوات جنون الرمل ،

- .. مي . في طرفيه جهات الارض

رات في المطلق جهات الارض

دخل التربة من باب الرفض

وتحني الركض

تكحل انحة الزيتون المشتدة في فعل النق ،

ان التصور الاسطوري في النص يتبع في حقيقته من « مفارقة

الزمن » حسب تعبير الدكتور جابر العصفور ، وهو « توتر بين صوت الماضي

وصوت الحاضر »^(٣) او « الممكن والذاكرة » وصولاً بهما الى « لابد الحلم » ،

حسب نص القصيدة . وسوف أقف على هذه المفارقة الزمنية فيما هو مقبل

من الدراسة .

وقدرة النص على تحويل البدوي الى كائن اسطوري ليست بالامر

المستعصي او المتعسف ، وذلك لما يرفد « ذاكرة الوقت البدوي » من أنساغ

عميقة الجذور في تربة الاسطورة الدلونية القديمة ، وهي الاسطورة التي يعتصم بها ذلك الانسان ، مهما اتصف به من صفات السفر والتنقل والترحال وحب المغامرة وكشف المجهول من أجل بناء الحضارة الانسانية منذ فجر التاريخ ، للمحافظة على جذوره ومواقفه التي انطلق منها . وهو مايمكن ان يكشف من تسلط فكرة الانتماء الى الارض والوطن على الشاعر ، لذلك نجد أن هذا البدوي مهما أغوى « الصحراء بقص شريط البحر » ومهما قال عن نفسه « انا البدوي الضائع في ميناء العالم » ومهما « هام النخل طريداً في صحراء اليم الحجري » فإنه حريص على أن يعود الى الوطن / المنطلق « محاراً » يصعد من اهداب الشاطئ مخفوقاً للصحراء وذلك ليفجر « بالالغاز القمحية صمت الصحراء » بعد أن « قاد اليم بذاكرة النخلة » .

ان مضمون أسطورة دلمون يتصل بهذه الحركة الدائبة والمتصلة بين الماء والصحراء في محاولة ، كل مرة ، لخلق روح جديدة تتفاعل في رحم « الطيف اللازب » حسب تعبير النص متأثراً بالنص القرآني الذي اشار الى اساطير الخلق الاولى . تقول أسطورة دلمون^(٣) :

« بايحاء من نينهرساجا ونزولاً عند رغبتها يمد إنكي جزيرة تلمون بالماء النقي فيسيله بأراضيها رقراقاً ، ثم أخذ انكي يطلب ودها ويخطبها لنفسه . ومع ان نينهرساجا في البداية تتمنع عنه ، تعود في نهاية الأمر

٣ - اثبتت الكشوفات الآشورية والمصادر التاريخية ان « دلمون او تلمون » ، ٥٠٠٠ سنة ، هي نفسها البحرين اليوم . وهي « ارض الخلود » في ملحمة جلجامش . يمكن مراجعة كتاب (ملحمة جلجامش) للمؤرخ طه بقدر - بغداد ١٩٨٠ ط ٣ ، انظر ايضاً : (البحرين عبر التاريخ) لمؤلفه عبدالملك الحمر والشيخ عبدالله بن خالد / البحرين ط ٣ ، ١٩٨٢ .

فتقبله يلحقها فينجبان ابنتهما نينسار (NINSAR) آلهة النبات ، وهي التي قد ولدت من تزاوج التربة (أي الأرض نينهرساجا) بالماء (وهو الإله إنكي) تلك بداية البداية .

ويضيف المترجم معلقاً على الأسطورة وملاحظاً :

« يعتبر إنكي سيد الأرض ومصدر الذكاء والفهم وإنكي سيد الإخصاب Fertility ومن الإخصاب تنبع الولادة وهذه الأخيرة هي سر الحياة ! » . ويضيف أيضاً موضحاً :

« وهكذا نرى الأرض « كأنثى » ساكنة ومستقبلة للإخصاب ومنتجة للعطاء .. بينما الماء كذكر فيه خلق وهو متحرك يجري بإرادة ولتحقيق غرض ما .

وما أسطورة تلمون الاحكاية تدور حول التفاعل بين الأرض (التربة) والماء .. في تمازجهما وحدة .. أصل الكون «^(١) ويوظف الشاعر هذه الأسطورة توظيفاً خفياً في نسيج القصيدة ، وليس توظيفاً طافحاً على السطح كما فعل الشاعر علي عبدالله خليفة^(٢) ولكنه توظيف حي فعال ينسرب في بنية القصيدة العميقة ويبرز موقفه الوجداني والفكري من مسألة الانتماء الى الوطن كما ألمحت قبل ذلك ، لذلك يمكن لمس أجواء الأسطورة في النص عبر ما يتخلله من عناصر المحاور الثلاثية (الماء ، الأرض ، الطين) في علاقتها المتفاعلة وتوالداتها الحية الدالة على تجذر حياة هذا الكائن الأسطوري (البدوي) وتجدها على الدوام ، كما في قوله :

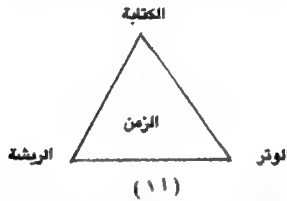
٤ - المصدر السابق : ص ٦٥ ومابعدها .

٥ - انظر قصيدة (هبوب النار على دم الورد) في مجموعته الثانية « إضاءة لذاكرة الوطن » ، دار الآداب بيروت ، ١٩٧٣ .

- « وانا اتوسد جذع الطين / اتنفس إشراقتي »
- « عن خارطة يتسنبل فيها طين الليل البدوي رياح شمال »
- « حدثت - دمي في الممكن محترق / كعناقيد الطين اللازب »

إن هذه العلاقة الأسطورية الجنسية الحية تقرب كثيراً بين محاور المثلثين الأساسيين (١) و (ب) الى درجة كبيرة من احتمال التطابق ، كما تلقي ضوءاً او تعطي تفسيراً لتعابير وصور مثل « النغم الأنثى » و « ماء الفعل تقوُّس » و « الكلمات الحبل » و « حممة البحر » و « سهيل الصوت » ، إضافة الى ان الجو الأسطوري الجنسي يدخل رمز (البدوي) ، كمحصلة أخيرة ، تحت ظل « القناع » مما يجعل الأخير اوسع أفقاً وامتداداً على شبكة النص ، وهو مايساعد في الأخير على تصور ان يكون (البدوي) كائنأ أسطورياً من طراز فريد يقدر على الخلق في جميع مستوياته الأسطورية والفنية والحضارية واللغوية . وبقدر مايتسع رمز البدوي في النص اتساع البحر فإنه يبقى مشدوداً ، كما ذكرت ، الى اصوله ، وكأنه في تلك الحركة المتناوبة والمتجاوبة عبر « الوباد البحرية » و « خيام الأزرق » و « صحراء اليم » يقوم بفعل أسطوري خارق يتمثل في عملية الخلق نفسها بكل أبعادها وفي زمن واحد معجون بكل الأزمنة والأفعال والأماكن المتناقضة ، بحيث تتوحد جميعها في « القلب البدوي » او « الكشف البدوي » ، كما تفعل ذلك نفسه على صعيد قضاء النص الشعري كله وعبر جميع محاوره وعناصره « أشق لنفسي أصواتاً لايعرفها وطن / زمن / لون » ، التي يستقطب حركتها جميعاً مركز الذات المعتصمة بذاتها ، وكأنما هي « قلب النون » او « جذر الاصل » او « انا النقطة دار العالم من حولي » .

يمكن اقتراح مثلث « الزمن » ، بعد اختيار عنصر (الريشة)
كوسيط وتعديل المحورين الآخرين في مثلث (١) الى (الكتابة)
و (الوتر) ؛ وذلك على النحو المتمثل في الشكل التالي :



ولاحاجة ، بدءاً ، للتنويه بارتباط هذا الشكل بالشكل (ب ١)
الخاص بالأسطورة ، وذلك لكونهما معاً يقومان بدور التقريب والمطابقة بين
الشكلين الأساسيين (١) و (ب) الخاصين بالبدوي والقناع ، من أجل
خلق وضع مثالي للشكل (جـ) قادر على « إعادة كتابة النص » حسب
رولان بارت المشار اليه .

ان الزمن الذي يتخلل النص ويشكل في النهاية ايقاعه الخفي وأبرز
مكونات بنيته العامة ، هو زمن دائري ، تشكل الذات مركزه الخاص ،
وبالتالي فهو يمكن ان ينطلق من على أية نقطة فوق محيط الدائرة متجهاً الى
الوراء والامام معاً ؛ إنه زمن يدور على نفسه دون توقف ، أي زمن
أسطوري ، أو زمن بدوي « مطلق » ، يتزاوج فيه الحلم بالذاكرة
المستقبل بالأمس ، ويكون الحاضر أو « الراهن » لحظة المزاجية بينهم
ووسيطاً مشتركاً أو خميرة تفاعل كالطين بين الماء والارض أو كالريشة بع
العزف والكتابة حيث « عناقيد المي .. ملك يعدو بالوقت ومملكته تتشكل من

خيوط الإبريسم ، وحيث العزف « يد تمشي بالوقت » ان تيار الزمن بهذه الخاصية الدائرية في الحركة^(٦) قادر على أن يغمر في محيطه كل محاور المثلثين (١) و (ب) بجميع عناصرهما المتوالة ، كما هو قادر على أن يطابق بينهما ويحقق للشكل (جـ) صورته المثالية ، لذلك نجده يتقاطع مع كل محاور القصيدة الرئيسية والجزئية ويولد بين عناصرها ويخلق الحي من الميت والميت من الحي ، والساكين من المتحرك والمتحرك من الساكن ، حتى غدا النص في تشابكه عالماً اسطورياً ولغة متوهجة وقناعاً يتزاوج من تحته ومن خلاله الخاص بالعام والذات بالموضوع والشكل بالمضمون والنقيض بنقيضه ، وإيقاعاً ينحل فيه كون القصيدة وكون الشاعر ويتزاوجان في ذات الوقت .

ورغم ذلك كله فإن ظاهرة الزمن لها خصوصيتها في النص ، فهي ترتبط أولاً بتجربة الشاعر الخاصة المتصلة بالسجن حيث يتتاب الزمن وتستطيل الساعات وتتسع الظلمة ، وليس في مقدور الشاعر لمقاومة ذلك كله الا أن يحلم ويكتب حلمه الممتد على مدى الماضي والحاضر متصلاً بالمستقبل والولادة الجديدة والضحى المنبجل من رحم الليل الطويل : « في السجن لا تحصل على قلم للكتابة سوى حلمك الممتد الى ما لانهاية »^(٧) . لذلك كله تمحورت ظاهرة الزمن ، بخصوصيتها ، في النص حول محاور : الكتابة والوتر والريشة . فالكتابة باب الخروج من الظلمة للنور الموجود في الداخل : « لو تنتفض الكلمات المنصوبة في الليل / وتكسر كل نقاط الوقف » . والوتر مستودع الفرح الموقَّع والعاطفة المكنونة والرؤيا الممتدة والحلم المنفوم ، انه

٦- في لقاء احمد المخاض مع الشاعر ١٩٨٠ .

٧- وصفت الاسطورة دلون - البحرين بأنها « ارض الخلود » التي كان يبحث عنها جلجامش .

مستودع القصيدة أو الكتابة الشعرية : « هاقد وصل الوتر المطر الشاهر
 حلماً ، وطبيعي أن يكون « حلماً بدوياً » مشهراً كالسيف مادام الوتر
 مرتبطاً بضاحي بن وليد / البدوي / القناع ، الذي يكتنز اسمه ، قبل أي
 شيء آخر ، بالضحي الوليد والنور المتفجر من الظلمة الحالكة^(٨) والصراخ
 المنبجس من السكون و « الصوت »^(٩) الطالع من غابات « الوتر
 الصامت » وهو كل ما يحتاج له الشاعر في ظلمة سجنه من أجل أن يودعه
 شمس القصيدة وسر الكلمات ، لذلك كانت أبرز صفات « الوتر » في النص :
 « سيف الوتر ، الوتر الأوسع ، الوتر المطر ، الوتر المسقي ، الوتر الواصل
 بين غموض العزف الراهن والنهر الكامن في الكلمة ، الوتر الصامت ، الوتر
 الصداح ، الوتر المحفوظ ، فضاء الوتر ، الوتر الساطع ، الخ » .

- ٣ -

ويلاحظ من بقية الصفات الأخرى ، كالوتر الثاني والوتر الثامن ،
 وهما يردان دائماً بشكل متقابل ، ان الشاعر قد أناط بالوتر فناً القيام بدور
 ما يمكن تسميته « إدارة ظاهرة الزمن في القصيدة وتوجيهها » متخذاً من
 عدد الأوتار « ذريعة فنية » لتقسيم الزمن الى ماضٍ وحاضر ومستقبل
 بمقتضى ماتقوم به أوتار العود الستة (بعد زيادتها) من دور في تقسيم
 الزمن تقسيماً إيقاعياً على هيئة « تقاسيم » موسيقية حاول الشاعر ان
 يتقصاها وينسج عليها هيكل قصيدته العام والخاص ويحملها أسرار الكتابة
 الشعرية في ذلك النص بالذات .

٨ - كان ضاحي بن وليد اسود اللون حالكاً .

٩ - على الرغم من ان ضاحي قد أبدع في فن « الصوت » الخليجي وكان قبل ذلك
 نهاماً يصدر بمواويل الغوص في عرض البحر ، فقد كان دائم الصمت خجولاً
 ومنطوياً .

الا ان النص لا يشير بالتعيين الا الى وترين اثنين باسمهما (الثاني) و (الثامن) ، أما بقية الأوتار فتذوّبها الصفات والصور في غمرة النص ، ولذلك أسباب يمكن ان يكشف عنها شكل ثلاثي متولد من محور النغم الاساسي في ارتباطه ببقية المحاور في الشكل (جـ) المذكور ، ويمثل هذا الشكل الجديد في ثلاثة محاور تقوم على الوتر الثاني ، الوتر الثامن ، الوتر الوسيط او الأوتار ، وذلك كالتالي :



فالوتر الثاني ، في المسألة الموسيقية ، يشكل الحد الأدنى من امكانية العزف الموسيقي ، إذ بأقل من ذلك (أي بوتر واحد) يتعذر تقسيم الزمن تقسيماً ايقاعياً مموسقاً ، لذلك ابتدا العزف الموسيقي الوتري باكتشاف الوتر الثاني . انه اذن البداية ، بداية العزف على أوتار الواقع^(١٠) الذي يرمز اليه الشاعر بالوتر الثاني والقصيدة كلها ، فهو يشير بذلك الى العقد الثاني من هذا القرن^(١١) الذي عاش فيه ضاحي وأبدع في العزف على العود وفي غناء فن الصوت ، فهو الواقع الراهن (الحاضر) بالنسبة لرائد الصوت .

الا ان هذا العقد (الثاني) يمثل بالنسبة للشاعر (الذي يشترك مع

١٠ - القصيدة كلها تسبح في بحيرة من الرمز المتكيء على قضايا الواقع السياسية والاجتماعية وغيرها .

١١ - شهد هذا العقد اول حركة سياسية في البحرين وانتفاضات شعبية وثورات الفواصين (الهذات) .

ضاحي في خصائص كثيرة ، جئت على ذكرها ، تحت قناع القصيدة (زمناً
ماضياً أشبه بالذاكرة التي هو أحوج مايكون لها وهو في « قصة
العذاب »^(١٧) :

-والريشة في الوتر الثاني غائبة-

-يحلجج مكتشفاً في الضربة انسلم الوتر الثاني المغمور

فالوتر الثاني أيام / تتنثر من وهج الجوع الصلرخ فوق المجداف^(١٨)
في الوتر الثاني / الوتر اليوم الشهر العقد المتناثر

لذلك يذوب الزمن الماضي (زمن ضاحي) في اللحظة الراهنة (زمن
الشاعر) مفتحاً على زمن جديد موجود بالقوة وإن لم يوجد بالفعل ، ذلك هو
« الوتر الثامن » الذي يشير بدوره الى عقد الثمانينات من هذا القرن . وعلى
العكس من (الوتر الثاني) يمثل (الوتر الثامن) مفارقة على عدد من
المستويات ، فهو أولاً غير موجود بين أوتار العود الخمسة أو الستة على
الرغم من أهميته الكبيرة في انطلاق عملية العزف من أساسها في (الوتر
الثاني) الى أفقها المحتوم « لايد الحلم » الذي لايد أن تنقلت اليه في الوتر
الثامن ، ويشير العدد (٨) الى أفق الحلم أو المستحيل كما يبدو في الفكر
الأسطوري والانساني بشكل عام ، فأيام الأسبوع مكتملة سبعة ورحلات
السندباد كاملة سبع ، وبناء العالم مكتملاً في سبعة أيام ؛ إذن فالعدد سبعة
هو العدد التام المكتمل ويأتي بعده مباشرة أفق الحلم وعالم المستحيل^(١٩) .

١٧ - وصف الشاعر لتجربته السياسية - اللقاء المذكور .

١٣ - تشير هذه الصورة الى معلنة الغواصين القراء وهم يخوضون بحار المخاطر
من أجل لقمة العيش .

١٤ - في (رسالة الطير) لابن سينا عدد مدارج الرقي الروحي التي يسلكها
المتصوفة ثمانية جبال .

ثم يطرح الوتر الثامن مفارقة أخرى تتقابل مع الوتر الثاني ، فالوتر الثامن وهو زمن الشاعر الذي كان حلم ضاحي المتحقق بالقوة :

ما أبعداه الوتر الثامن !!

ما أبعداه الوتر الثامن !!

ما أبعداه عني وأنا فيه !!

لذلك فإن العلاقة بين الماضي والحاضر ، الذاكرة والحلم ، الوتر الثاني والوتر الثامن ، هي علاقة متجاذلة يساعدها « القناع » على التفاعل والمزاوجة بين ذات الشاعر وذات ضاحي ، الكلمة والنغم ، الكتابة والوتر . وإن كان اتجاه الزمن دائماً نحو المستقبل / الحلم الذي هو حالة : « لاشيء سوى الوتر الثامن يطربني » إلا أن لحظة الغبش التي يختلط فيها الحلم بالذاكرة بين الوتر الثاني والوتر الثامن يمثلها محور « الوتر الوسيط » في المثلث السابق .

وهو محور تتلون فيه صفات الأوتار تلون قوس قزح ، متدرجة ومتداخلة في آن بين الوتر المعلن / الوتر الصامت / الوتر المحفوظ / الوتر الوند / الوتر اليوم الشهر العقد المتناثر / الوتر الثاني ، وبين الوتر الصداح / وتر الأوتار / الوتر الساطع / الوتر الفضاء / الوتر الواصل بين الكلمة والعزف / الوتر المطر الشاهق أطفالاً / الوتر الثامن^(١٠) . لذلك يشكل هذا المحور الوسيط مفصل الانتقال من زمن لآخر وخميرة التفاعل بين الأزمنة والرحم الذي يتم فيه التزاوج بين الحلم والذاكرة ، الكلمة والنغم ، الأمس بالآتي : أنه ذروة الطرب وقمة إبداع العزف على كل الأوتار في لحظة واحدة من اللذة والألم :

١٥ - هذه هي كل الأوصاف التي وردت في النص متصلة بالوتر .

- « يلوتر الأوتار العازف حوي / في أحلامك تلك المخضرات كقلب

الأحمر وترني ،

- « مائئدة الانغم إذ شهمت بالحرف ولم تشدخ راس

الفلكم ؟ »

- ٤ -

ويبقى في المثلث شكل (١١) معالجة محور الوسيط (الريشة) الذي يربط بين محور الكتابة ومحور الوتر ، لتكتمل بذلك معالجة ظاهرة الزمن التي تحرك هذا الشكل كما تحرك من خلاله كون النص بأكمله .
وفي الريشة يكمن سر الخلق بأكمله على كل المستويات اللغوية والموسيقية والتشكيلية والأسطورية والجنسية وغير ذلك ، لأن في الريشة ، في قلب الريشة ، يلتقي السكون بالحركة ، والثابت بالمتحول ، والماء بالصحراء ، والصارية بالبحر ، والذكر بالأنثى ، والقلم بالأوراق ، والريشة بالأوتار ، والذاكرة بالحلم ، والأول بالآخر ، والمغلق بالمفتوح ، والوتر الثاني بالثامن . انها قمقم نحيل شاحب يتصف بالجمود وفي داخله يحوي الكون والزمن والوجود . وبعد تتبّع لجميع أوصاف وفعاليات الريشة في النص أمكن استخلاص ماسبق ذكره ، ومنه على سبيل المثال :

-والريشة ذاكرة الوقت البدوي / تنود على كتفي

- فالريشة سائرة في جب الحزن / تعد ثواني العصر الجائم فوق

أصابعها

- فالريشة هذي المبرومة في كلمات الورق الممنوع / تمديد الرمل

المجدافية

- والريشة بين يديه بلاد لا يتحرك فيها غسق / قلق

- فالريشة بين الدو واقفة تنزف حيرتها

- فالريشة قديس يتضرع بين يدي / مسكون بالشهوة

- يقلب الريشة . حاجج باللفظة اوتاري

- الريشة هذي الحلمة في شفتي

ولأن الريشة تفض مغاليق الفكر واللغة ، وتفجر من صمت الاوتار
أسرارها المكنونة ، وتخرج من صدرها ايقاعات الزمن المحتبسة ، فقد كان
لها ، اضافة الى الدور الوسيط والفعال في المثلث شكل (١ ١) دور خطير
وأكثر فعالية ، هو أشبه بالسحر ، في مجمل النص ، اذ يرجع لها حركة كل
شيء في النص على الرغم من سكونيتها الظاهرة ، فكل مكونات النص
« تمضي خلف الريشة » ، كما تقتزن بها أهم وأكبر حركات النص الظاهرة
والباطنة مثل :

• فالريشة في حانات الحب الممنوع

تدور تدور تدور

تدور تدور

تدور

أصابع همي الخمس العشر الألف تدور ،

ورغم ذلك تقف « الريشة » أحياناً وحيدة ، منتصبه ، معزولة عما
سواها في سياق النص ، راسمة الخط البياني لإيقاع القصيدة المضفور من
الحركة والسكون اللذين هما جوهر الزمن والموسيقى والكتابة الشعرية ،
والداخل والخارج ، الخاص والعام ، الذات والموضوع .. مثال ذلك :

اتقلب مثل الجمرة في بلدي

أشرب من ثلج القبر قواقع ناري

والريشة !!

من أنبت فطراً في داري

وتأبط في شفتي فضاء السندس ؟

من جرّع أطفال الموال دم السفلس ؟

وإذا ما تذكرنا أن « الريشة » تمثل عنصراً من عناصر محور وسيط في حقل دلالي واحد هو « القناع » شأنها في ذلك شأن « المخطوطة » ، « الطير » و « الطين » ، وهي عناصر تمتاز بالمزاوجة بين النقاوض كما يرتبط بعضها ببعض الآخر وكأنها جميعاً تنبع من منبع واحد ، فالمخطوطة حوار بين الورق الصامت والخط الناطق ، على مستويي اللغة والموسيقى ، والطين تفاعل بين الماء السائل والرمل الميت المتفتت ، والطير الذي تشكل الريشة جزءاً منه انطواء على الناطق ولكن غير المفهوم ، الناطق الغامض ، كما هو (منطق الطير) في الإرث الأسطوري والديني : « وعلمنا منطق الطير »^(١٦) .. إذا تذكرنا كل ذلك استطعنا أن نلمس ما للريشة من دور خطير في بناء النص وتشكيل محاوره وعناصرها المختلفة وتعميق ظواهر ونزعات نفسية وفنية كثيرة ينطوي عليها النص كالنزعة الصوفية ، وظاهرة الاحساس بالزمن ، والتقاء النقاوض وغيرها مما لا يتسع المجال لتناوله في هذه الدراسة .

وبعد فإن الريشة تمثل أحد أبرز المحاور التي تدور عليها رchy النص

خاصة فيما يتصل بعلاقة اللغة بالايقاع :

« بالقلب الريشة . حاجج باللفظة لوتاري »

وفما يتصل بعلاقة القناع بالبدوي من جهة :

« والريشة ذاكرة الوقت البدوي تنود على كتفي »

وعلاقة القناع بالشاعر من جهة ثانية :

١٦ - قرآن كريم . سورة النمل . انظر كذلك كـتـاب (منطق الطير) للفريد الدين العطار ، و (رسالة الطير) لابن سينا .

« فالريشة هذي المبرومة في كلمات الورق الممنوع »

وبالتالي فالريشة بدورانها المتصل الحي في كل نسيج النص تحقق وضعاً نموذجياً للشكل (جـ) فيما يتصل بتطابق مثلثي القناع والبدوي تمام التطابق ، ولذلك حق لها هي الأخرى ، كغيرها من المحاور والعناصر ، ان تردد المقولة المركزية في النص « ما أصغرنني .. وأنا النقطة دار العالم حولي » مادامت العناصر كلها « تمشي خلف الريشة » .

كما يفسح رمز « الريشة » بما فيه من حيوية الاشتراك والمزاوجة بين اللغة والايقاع وجهي التجربة الشعرية المتناسجين ، يفسح المجال أمام هذه الدراسة للتحويل الى مستويات البناء والشكل الفني الأخرى مما سيتم تناوله في القسم الثاني منها .

وأخيراً فإن غنى الشكل النموذجي (جـ) الذي اتكأت عليه هذه الدراسة وانطلقت منه في تصورها لمستويات الرمز وفاعلياته في القصيدة ، والمنبثق أساساً عن التصور القائم على المزاوجة بين المحاور الثلاثية الأساسية في النص وتوالاتها وامتداداتها عبر مجموعة غير متناهية من العناصر المشتركة والمتزاوجة والمتوالدة بدورها ، مما جعل الشكل المذكور (جـ) وفي مقابله تماماً يقف النص ، يفرز شبكة من العلاقات التي يصعب حصرها . قلت : ان هذا الغنى في الشكل (جـ) مسؤول الى حد كبير عن الاستطالة التي كان عليها القسم الأول من هذه الدراسة والذي حاولت فيه ان اعطي صورة مرآوية لبنية النص العميقة . ولعل أفضل تبرير او تفسير لذلك ما ذكره رولان بارت في ضوء فهمه ومنهجه لرمزية العمل الأدبي حين قال :

« لا يحيط بالعمل أو يوجهه موقف معين . ولا توجد حياة عملية تقول لنا ماهو المعنى الذي يجب ان نعطيه له .. لأن غموض العمل غموض

خالص .. فهو مفتوح على كافة المعاني . طبعاً ، اذا اضفت موقفني الى قراعتي لعمل معين ، استطعت التقلب على غموضه .. فالعمل لا يستطيع الاحتجاج على المعنى الذي أعطيه له ، مادمت اخضع أنا نفسي لقواعد اللغة الرمزية التي يقوم عليها ، أي مادمت أسجل قراعتي في مجال الرموز ،^(١٧)

١٧ - انظر مجلة (عالم الفكر) الكويتية - مجلد ١٢ ، عدد ٢ ، ١٩٨١ : رولان بارت
رائد النقد الجديد في فرنسا .

القسم الثاني

مستويات البناء الفني

سأناقش في هذا القسم بناء القصيدة الفني ضمن مستويات ثلاثة هي : الصورة واللغة والايقاع . ولأحاجة للتنبيه ، بدءاً ، الى خاصية الترابط العضوي بين تلك المستويات ، على الرغم من تراكمها ، في نسج النص من جهة : وبينها وبين مستويات الرمز وفاعلياته التي تمت مناقشتها في القسم الأول من هذه الدراسة من جهة أخرى . فمن الواضح ان مستويات الرمز وفاعلياته تشكل مناخاً خاصاً متصلاً بطبيعة تجربة الشاعر في خصوصيتها وفي ارتباطها بما حوله ، تسبح فيه مستويات البناء الفني (الصورة ، اللغة ، الايقاع) وتتفاعل وتتوالد بطريقتها الخاصة خالقة بذلك قوانين النص وسمات التجربة الابداعية فيه ، دون ان تنفصل بطبيعة الحال عن القوانين العامة التي تحكمها ، الا بالقدر الذي يميز شخصية النص ويشير الى خصوصية التجربة . بهذا المعنى تستطيع القصيدة ان تخلق شكلها الذي تريد « كالنهر الذي يخلق مجراه » كما تقول سوزان برنار : « اي ان التجربة الداخلية هي التي تحدد إيقاعها وصورتها وحركتها . الحركة الداخلية ترسم حدودها بحركتها الذاتية ، وإذا رسمتها بحدود جاهزة فانها تقع في الشكلية »^(١) . وأيا كان الشكل الأدبي الذي يختاره ، فإن الكاتب يستخدم لهجة يتفرد ويتميز بها^(٢) .

أولاً : الصورة :

انتهى الناقد والشاعر الايرلندي المعروف سي . دي . لويس C.Day LEWIS من بحثه الجاد في (طبيعة الصورة الشعرية) الى تقنينها في

١ - انظر دراسة بول شلوول بعنوان (ثمانى مسائل اساتسية في القصيدة العربية

الحديثة) ، مجلة (دراسات عربية) عدد ٣ ، يناير ١٩٨٢ - بيروت .

٢ - انظر مقالة (رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا) لسامية أحمد

هذا التعريف الموجز : « أن الصورة الشعرية هي رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة »^(٣) .

وبما أن الصورة ، أو التصوير الفني ، هي الركيزة الفنية الأساسية التي يمكن أن يقوم على مدامها معمار النص الشعري ، حسب اتفاق النقاد والأدباء والدارسين والفلاسفة منذ أرسطو حتى اليوم^(٤) ، كما أنها الدامغة على النيوغ الشعري والأصالة الفنية كما يرى هربرت ريد^(٥) HER- BART REED ، فقد آثرت أن أبدأ بها دراسة المستويات الفنية لبناء النص الشعري رهن الدراسة ، إلا أن « الصور الشعرية هي أشياء مراوغة ، أنها تتجنب الحصار الممل للغة النقد العلمية ببساطة » ، كما يرى سي . دي . لويس الذي يشير الى « مراوغة » الصور وهروبيتها أو إفلاتها من اليد بواسطة قدرتها على التوالد حين يقول : « وقد نحصل على نتائج أفضل عندما نرسم صورة لندرك صورة غيرها »^(٦) ، لذلك كان لا بد من حصر المساحة التي تتمدد بين حدودها غابات الصور المتشابكة والمتداخلة والمتوالدة في وقت واحد ، وذلك من أجل تمحيص مفهوم دقيق للصورة كمصطلح فني ، ومن أجل تتبع حركتها ورصد مراحل نموها ، كقوة فعالة في جسد النص ، على المستوى التطبيقي .

ان الفاعلية التصويرية في « تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة »

٣- مجلة الثقافة الأجنبية - عدد ١ ، ١٩٨٠ ، وزارة الثقافة والاعلام العراقية ، ثم نشرت في كتاب (الصورة الشعرية) .

٤- في هذا المجال يمكن مراجعة كتاب (الصورة الأدبية) للدكتور مصطفى ناصف ، وكتاب (الصورة الشعرية) للدكتور جابر العصفور .

٥- انظر مقالة (طبيعة الصورة الشعرية) بقلم سي . دي . لويس المنشور اليه .

٦- المصدر نفسه .

تتمدد عبر جميع خارطة النص بمختلف تضاريسها ومستوياتها ، ضاربة جذورها في أصغر حقل مفهومي يؤسس بنية النص هو الكلمة أو المفردة ، متفرعة منه حتى الفضاء الأخير ، أي ان الصورة تبدأ بالكلمة المفردة وتنتهي بالنص في وجوده الكلي . ولاشك ان بين صورة المفردة وصورة النص مستويات متعددة ترتقيها الفاعلية التصويرية وتتنامى عبرها في عملية متصلة من التوالد والخصوبة والانتساع حتى تصل بالنص الى فضائه الأخير وهو ما سأحاول تتبعه في تقسيم مستويات الصورة أو الفاعلية التصويرية ، بحيث يمكن تلمس جذورها في المفردة الواحدة ثم رصد تناميها في التشبيه واتساعها في الاستعارة والمجاز بشكل عام ، وأخيراً الوقوف على حقيقتها وملامحها الناضجة في « الصورة الشعرية » بمختلف مستوياتها .

- ١ -

حتى لا يبدو تحديدي لمستوى الصورة الأول ، الصورة في هيئة مفردة ، متناقضاً مع تعريف سي . دي . لويس ومخلاً بتحديد لها على « انها رسم قوامه الكلمات » ، فإنني أبادر بالقول بأنني في « الكلمة المفردة » أحاول تلمس جذر الصورة وليس ملامحها المكتملة . ثم انني لا أعني أية مفردة في النص بل « مفردة بعينها » أو « مفردات معينة » ، كما ان هذه « المفردة المعينة » لاكتسب هذه الصفة التصويرية خارج سياق النص ، وهو أمر طبيعي على اعتبار ان من القوانين العلمية الحديثة في مجال حقل المفاهيم أن « لاتشكل الكلمة أو المفردة وحدة مستقلة ولا يتم تحديد معناها الا بدخولها في حقل مفهومي »^(١) . إضافة الى انه أصبح من المسلّمات كون « الصورة جزءاً من كل ولا معنى لها الا بالمجموعة التي

٧ - الإلستية العربية ، ريمون طحان ، جزء ١ ، ص ٩٨ .

تحتوي عليها ^(٨) . لذلك سوف تكتسب تلك المفردة المعينة صفة الصورة داخل سياق النص وحده حتى وان لم ترد تلك المفردة في علاقة مباشرة مع غيرها من المفردات ، بل بدت معزولة ، مستقلة بكيانها ، مكتفية بذاتها وكأنما هي بذلك تختزن في داخلها الضيق قضاء النص بأكمله ، كالجرم الصغير الذي انطوى فيه العالم الأرحب على حد تعبير ابن عربي ^(٩) ، أو هي « المحارة التي تصدح فيها موسيقى العالم ، وما القوافي والأوزان إلا ترددات وأصداء الهارمونية الكونية » . على حد تعبير غاستون باشلار ^(١٠) أن تلك المفردات تكتسب غناها وكيونيتها كجذور للفاعلية التصويرية من مستويات الرمز وفعاليتها التي تناولتها هذه الدراسة في قسمها الأول تفصيلاً ، وتشكل بذلك المفاصل التي تتحرك بواسطتها كل أجزاء النص على جميع المستويات التي ستناقشها الدراسة في قسمها الثاني هذا ، إلى جانب مستوى الصورة ، كاللغة والإيقاع ، كما سيتضح .

لذلك ينحصر تعيين تلك المفردات ، في النص المذكور ، بمستوى الفعالية الرمزية ومدى أهمية دورها كمحور من المحاور الرئيسة التي يتفصل النص من خلالها ويكتسب قدرة واضحة على التوالد كما تم عرضه في القسم السابق . ان كلمات مثل البدوي والريشة والعود والوتر والنغم والكهف والنخلة والبحر والرملة والنحلة والليل والخيول والصحراء ، ذات قدرات خاصة على الاشعاع الذاتي في النص تكتسبها من مستويات الرمزية

٨ - الخيلة : جان برنيس ، ترجمة خليل الجر ، سلسلة (ماذا اعرف) المنشورات

العربية ، جويلية ١٩٧٧ ، لبنان من ٩٦ الى ص ٩٨ .

٩ - يقول بيت الشعر الشهير لحبي الدين بن عربي شيخ الفلاسفة المتصوفة :

اتحسب انك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأرحب

١٠ - انظر مقالته بعنوان (اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية) ترجمة

ابونيس ، مجلة (مواقف) اللبنانية ، عدد ٤٤ ، شتاء ١٩٨٢ .

المتوالدة وهي تأدية دور المفاتيح التي تقض مغاليق النص دون ان تمتد ، في غالب الاحيان ، امتدادات تصويرية ملحوظة ، بل هي تفتح المجال واسعاً امام تلك الامثلة .

(1)

ان مفردة البدوي ، مثلاً تقف في النص صلبة تنقلب في منحنيات كقطعة الحجر ، سلسد التي لاتقبل التفتيت او الذوبان في غيرها ، ورغم ذلك فهي كل مرة من جديدة متوهجة كحجر من الماس ذي الوجوه والزوايا المتعددة ، لذلك ترد هذه « المفردة » خلال الاثنتين والثلاثين مرة التي وردت فيها الامثلة للموصوف او ماشابه الصفة ، مثال ذلك :

الوقت ، ري ، صوتي البدوي ، الكشف البدوي ، العود البدوي ، الحرس البدوي ، الليل البدوي ، الحرف البدوي ، الوتر البدوي ، النغم البدوي ، النور البدوي ، البحر البدوي / الصرخات البدوية ، السفن البدوية ، النور البدوي ، / صراخ البدو ، أمواج البدو ، طين البدو ، عود البدو ، بحر البدو .. الى آخره .

ان ما نلاحظه في البدوي « كوحدة صوتية لانتغير في الامثلة السابقة الا على مستوى الامثلة الصرفية من افراد وجمع وتذكير وتأنيت ، وهي دائماً صفة او في حصة الصفة للموصوف على اعتبار ان « صرخات البدو » هي نفسها « نغمات البدوية » و « بحر البدو » هو ذاته « البحر البدوي » ، الا ان رغم تلك الصلابة الصوتية الثابتة تكتسب كل مرة بعداً دلالياً ورمزيا جديداً يضيفه عليها الموصوف الذي تقترب به اقتران التابع للمتبوع حيث الامثلة تتبع الموصوف حسب القاعدة النحوية / الصرفية المعروفة . ومن هنا ظلت مفردة « البدوي » كصفة تكتسب كل مرة من موصوفها حاضراً جديداً إذ تمتص منه خصائصه الدلالية والفكرية

والنفسية والتصويرية واللغوية والايقاعية ، وتقوم باختزانها وتمثلها ، حتى لتبدو وكأنها صورة أو أكثر اكتنزت بها مفردة واحدة . ومما يؤكد هذه الظاهرة كقاعدة فنية في النص بالنسبة لمفردة « البدوي » مثلاً ساطعاً لاحصرأ هو استثناؤها في موقعين اثنين فحسب وردت فيهما المفردة أكثر ثباتاً وصلابة من أجل تأكيد هذه الظاهرة الفنية من جهة ، وهوية البدوي كفاعلية أساسية في النص من جهة ثانية ، والموقعان هما : « أنا البدوي » و « أنا البدوي الضائع » وهما صيغتان لغويتان متميزتان عما وردت فيه مفردة « البدوي » في مجمل النص ، تتميزان بتشابههما من حيث البناء اللغوي (مبتدأ / خبر) والدلالي (أنا / البدوي) كما تختلفان عن بقية المواضع الثلاثين ب ورود « البدوي » اسماً وليس صفة وهي خبر لضمير المتكلم (القناع = الشاعر + ضاحي) ، كما يلفت تحول المفردة من صفة في جميع المواضع الى موصوف في ذلك الموضع الفريد « أنا البدوي الضائع » في صيغة المفرد و « البدو المرتحلين » في صيغة الجمع .. مما يشير الى مركزية مفردة « البدوي » في النص من ناحية ، والى اكتسابها صفة التحول من تركيبية نحوية ثابتة وغالبة الى صيغة أخرى استثنائية اقترنت بمدلول أو صفة الضياع / مفرداً ، والارتحال / جمعاً ، وكلاهما يستمد دلالته من الفاعلية النفسية لرمز البدوي في تجربة الشاعر الذاتية مما جئت على تبليانه في القسم الأول من الدراسة .

- ب -

الا ان مفردة « البدوي » تشترك مع مفردتي « الشاعر » و « ضاحي » في علاقة ثلاثية متفاعلة ومتراكبة في آن واحد ، فالبدوي لايفصح عن نفسه الا من خلال الشاعر ، والشاعر لايفصح عن هويته الا من خلال المغني والفنان ضاحي . وبذلك يتم التطابق التام بين مثلث البدوي

المكون من (البحر ، الصحراء ، الطين) ومثلث القناع المكون من (الشاعر ، المغني ، الريشة) ، لذلك يلاحظ ان امتداد الصورة في مفردة « البدوي » لاتتم الا من خلال زاويتين :

١ - التتابق مع مثلث القناع بحيث تمتد صورة البدوي بواسطة أحد

محاوره مثل :

- والانغمام البدوية من شفثيه

تظل على ايام الرعد وتغزلها حجراً شجراً طفلاً

- والريشة ذاكرة الوقت البدوي تنود على كتفي

- من فض بكارة صوتي البدوي واعطاها السفلس ؟

- والحرف البدوي فضاء

- يخالطة الحرف اسير وراك

- لو تجتمع السفن البدوية في وتر

٢ - او من خلال التوالد الذاتي ضمن محاور مثلث « البدوي »

نفسه : البحر ، الصحراء ، الطين . وهنا يقوم محور الوسيط - الطين بدور فعال في عملية التوالد واتساع صورة « البدوي » كمفردة الى ما هو أكثر وأوسع من ذلك حتى لتكاد تغيب مفردة البدوي من الصورة المتسعة بعد أن تقمصت عناصرها المتوالدة ، مثال ذلك :

- وانا اتوسد جذع الطين

- امتص جنوني الخارج من تكوين الرمل وتكوينني

- فتخلع كل الشيطان على الصحراء قلادتها

ان مفردة « البدوي » جذر حي وتربة خصبة لتوالد الفعالية التصويرية في مجمل النص ، وذلك لما فيها من فعاليات مكتنزة : نفسية وفكرية وحضارية وفنية ولغوية وايقاعية تسمح لفاعليات النص المختلفة لأن

تتفق منها ، كما تسمح لنفسها كفاعلية كلية جامعة بأن تتقلب في مختلف مستويات النص ومنها مستويات الفاعلية التصويرية ، فمرة تتلبس ضاحي من خلال « نغمة » الدوي « كأن صراخ البدو على نغم يردون الريح » ، ومرة أخرى ينبثق البدوي من معاناة الذات الشاعرة متقمصاً هويته البحرية « كانت (أمي) تتفرع في قلب البدو البحريين » ، ومرة ثالثة يدخل في صميم اللغة والموسيقى وقوة الصحراء « فأين الفاعل يرفع سيف الوتر البدوي ويشهره ؟ » .. الخ .

ـ جـ ـ

وأخيراً يجب التذكير بأن مفردة « البدوي » خاصة ، ماكان لها أن تحمل هذه الفاعلية التصويرية كجذر مولد حي لجمل الفاعلية التصويرية في النص ، وغيرها من الفاعليات كما أوضح القسم الأول وكما سيتضح في بقية مستويات هذا القسم من الدراسة ، لولا كون « البدوي » التربة الحقيقية والرمزية التي انخلق من تفاعل محورها الأساسيين : البحر والصحراء (عبر المحور الوسيط أو العنصر المشترك : الطين) عنصر القناع في القصيدة ـ النص . وهو مايعود بنا الى المقولة الأساس التي انطلقت منها هذه الدراسة وغيرها حول (النخلة والبحر) ، والتي لولاها لما كان يمكن ان تعتبر شخصية (ضاحي) العابرة أو الطارئة في مجمل تجربة الشاعر علي الشرقاوي ، وان هي غطت خارطة النص المدروس هنا ، قناعاً فنياً يتحرك من ورائه الشاعر والمغني معاً .

فلان ضاحي بن وليد بدوي (يمكن ملاحظة كيف أن الشاعر انطلق في تفجير نصه أصلاً من اسم (ضاحي) بن (وليد) كمفردة تختزن تجربة النص) ولأن البدوي يجمع من خلال (الطين) مقولة النخلة والبحر ، ولأن هذه المقولة قناع خفي تتلبسه جميع قصائد الشرقاوي

ومعظم قصائد التجربة الشعرية المعاصرة في البحرين ، فقد غدت شخصية (ضاحي بن وليد) قناعاً لكون صاحبها « بدوياً بحرياً » كما يسميه النص في « أنا البحر البدوي » أو في « أنا البدوي الضائع في ميناء العالم » .

وبالتالي اكتسبت مفردة « البدوي » كل هذا الغنى الذي سمح لها بأن تصبح جذر الفاعليات جميعاً ، وعلى رأسها الفاعلية التصويرية في تولداتها واتساع دوائرها كما سيجيء : ولكن ينبغي قبل أن اعيد الى الذهن تلك الصورة - القمقم التي انطلق منها النص بكامل فضائه والتي يتحدث فيها كل شيء أو كل محور وعنصر ، من خلال شخصية ضاحي البدوي ، عن نفسه قائلاً : « ما أصفرني / وأنا النقطة دار العالم حولي » ، وهي صورة ، بطبيعة الحال ، قادرة على أن تنطلق منها جميع مستويات الصور ومختلف الفاعلية التصويرية في النص متفرعة من جذر « المفردة - الصورة » التي سقت لها « البدوي » مثلاً عليها وليس حصراً ، فمفردات مثل ضاحي والريشة والطين والطير والنخلة والبحر يمكن أن تقوم بدور مشابه لا يقل أهمية عن مفردة « البدوي » مادام كل منها نقطة يدور عالم النص من حولها .

- ٢ -

ليست « الصورة - المفردة » في الأساس سوى رمز ، كما تجلى في القسم الأول من هذه الدراسة . ومن ذلك الرمز تستمد « المفردة » نسغها وفاعليتها التصويرية الأولى وتبدأ بيئته في النص كله خالقة منه مناخاً رمزياً ونفسياً خصباً تتواصل فيه كل الرموز والصور - المفردات بعضها ببعض ، وتتوالد المحاور وتتشترك وتتفاعل بمختلف عناصرها الحية حتى ليبدو النص وكأنه « خلية » تخرج بالعمل والحركة والحياة دون انقطاع .

وتتوسل الصورة - المفردة لتحقيق وظيفتها الرمزية المذكورة ، ضمن وظيفتها الفنية^(١١) ، في النص بعدد من الوسائل البلاغية التي تمكنها من تفجير شحناتها التصويرية المختزنة ، منها ما هو متأصل في لغة البلاغة العربية كالتشبيه والاستعارة والكناية ، ومنها ما هو مستمد من خصائص اللغة الشعرية المعاصرة ، وإن لم يكن منقطعاً عن الجذور البلاغية العربية ولكن في أبهى وأعمق تجلياتها المجازية ، كالصورة الشعرية خاصة^(١٢) . وإن ظل معظم الدارسين المحدثين يعدونها من منجزات اللغة الشعرية في الغرب بعد أن تم التركيز عليها بصورة واضحة في الدراسات النقدية المعاصرة على أساس أن « كل قصيدة هي بحد ذاتها صورة ، تأتي الاتجاهات وتذهب ، الأسلوب يتغير ، كما يتغير نمط الوزن ، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك ، ولكن الاستعارة باقية كمبدأ للحياة في القصيدة ، وكمقياس لمجد الشاعر^(١٣) : لذلك لا عجب أن تفقد مهمة الشعر هي الاكتشاف المستمر من خلال الصور والقدرة على الاستعارة ، لعلاقات جديدة^(١٤) ، وهذا ما يجعل هذه الدراسة تطعن في حكمها إلى أن الصورة الشعرية ضاربة بجذورها في عمق الحساسية الشعرية العربية المبدعة ،

١١ - للصورة المفردة عدة وظائف في النص إضافة إلى الوظيفة الفنية لأنها تنطوي على عدد من الفعاليات والشحنات كما ذكرت سابقاً . كما ساعرض لبعض تلك الفعاليات (البنائية مثلاً) فيما سيأتي من الدراسة .

١٢ - لقد عرضت لتلك الخصائص الفنية الأخرى المستمدة من اللغة الشعرية المعاصرة والتي لا تمت إلى « الشعرية العربية الموروثة » كاستخدام الأساطير والرموز التاريخية والأقنعة إلى آخره : انظر القسم الأول .

١٣ - مقالة (طبيعة الصورة الشعرية) سي . دي . لويس - مجلة (الثقافة الأجنبية) .

١٤ - المصدر السابق نفسه .

عبر خاصية المجاز ، وان هي حسبت على الغرب في أغلب الأحيان او اتكأت على حساسيته الشعرية في استرفادها عند عدد غير قليل من الشعراء العرب المحدثين .

وأول الحدود التي تنطلق منها الصورة الشعرية في البلاغة العربية هي حدود التشبيه الذي يكثر الشاعر علي الشرقاوي من استخدامه في نصه الشعري سواء كان بسيطاً أو مركباً ، عادياً أو بليفاً : الا ان التشبيه المركب والبلغ يغلب على النص بصورة واضحة بحيث يدفع بالصورة الشعرية الى مستوياتها الأكثر نمواً واتساعاً وحيوية وانسراباً في النص . مما يؤكد أصالة الصورة الشعرية وجدتها في آن واحد ، إذ يتدرج الشاعر بها من التشبيه الذي هو « أول طريقة تدل عليه الطبيعة لبيان المعنى »^(١) الى الاستعارة التي هي « ليست الا تشبيهاً مختصراً : لكنها ابلغ منه »^(٢) فالكنية التي تعد « من اللف أساليب البلاغة وأدقها »^(٣) . مفضياً بها الى حدود الصور الكبرى والرموز الكلية التي هي عبارة عن استعارات موسعة وصور شعرية ممتدة تتناغم فيها جميع عناصر النص الشعري كما سيأتي .

(١)

ان المستوى الأول الذي يتكئ عليه النص من مستويات التشبيه البلاغي هو البسيط المعتمد على معظم عناصر التشبيه الأربعة وتكون أداة التشبيه فيه ملفوظة أو ملحوظة . وعلى الرغم من وضوح مساحة التشبيه في نص الشرقاوي ، الا أن وجوده ، في هذا المستوى الأدنى ، قليل جداً قياساً

١٥ - جواهر البلاغة : السيد احمد الهاشمي - دار الكتب العلمية (التاريخ ؟

المكان ؟) ص ٢٠٠ .

١٦ - المصدر نفسه ص ٢٣٩ .

١٧ - المصدر نفسه ص ٢٧٨ .

الى المستويات الأخرى كالتشبيه البليغ مثلاً .

ويرد التشبيه البسيط ثمانية وعشرين مرة فقط في النص ، بحيث تكون أداة التشبيه في ستة منها هي (كأن) وفي عشرة منها (مثل) والبقية الغالية (١٢ مرة) تكون من نصيب كاف التشبيه المجردة . ويمكن حصر صور هذا المستوى من التشبيه في الجدول التفصيلي :

صورة التشبيه	المشبه	المشبه به	الأداة
● كأن الفجر يحذق في تكوين الطير	الفجر	تكوينه عيون	كان
● لكان الطفل غفا في الجوع	الطفل	جملة غفا	=
● كان دموع الصباح تفيض دماً	دموع الصباح	جملة تفيض	=
● كان صراخ البدو على نغم يرتون الريح	صراخ البدو	جملة يرتون	=
● كان الشيخ ينادي الغائب في وعي التيه	الشيخ	جملة ينادي	=
● كان سرير الخطف لنا بيت	سرير الخطف	بيت	=
● مركون مثل المخطوطة (٢) مركون	ضاحي	المخطوطة	مثل
● انقلب مثل الأفعى في جسدي	أنا	الأمس	=
● انقلب مثل الجمرة في بلدي	أنا	الجمرة	=
● مثل المخطوطة	هو	المخطوطة	=
● يبحث عن يقرأه / مثل المخطوطة	هو	المخطوطة	=
● وأغلبنا المفتوحة مثل العشب	أغلبنا	العشب	=
● كنت الجالس مثل سؤال الأبيض في الريشة	الضمر	سؤال الأبيض	=
● تتشكل مثل خيوط الإبريسم	هي	خيوط الإبريسم	=
● صارية .. تتكور مثل الذئق الناهد في الصدر	الصارية	الذئق	=

الهم	النورس	كاف
● الهم الوائف كالنورس فوق نهر الدم / من قاع
الخطوطة يخرج كالليثاء / ومشيت على
حرف كالنهر / الاحلام الخضرات كقلب
الأحمر / ضاحي يشد كخضر البحر / يوج
كفيض المطر / دامعة كجنود المنيع عيناها /
امرأة صغراء كقلب النون / ضاحي كالجدول
يرهل / ضلحي كالنهل يأتي / ياعود الفصح
المفتوح كارجاء القلب البدوي / دمي
الممكن محترق كعناييد الطيف اللازب

ان التأمل الدقيق في الجدول السابق يمكن ان يؤدي على مستوى التشبيه في مستواه الأدنى الى ما هو أكثر عمقاً وأشد تعقيداً وأبعد مدى .

(ب)

على الرغم من اتكاء التشبيه على (أداة التشبيه) الملحوظة والواضحة ، مما يوهم لأول وهلة بتقليدية بلاغية واضحة الحدود والأطراف ، الا ان خاصية « المراوغة » في الصورة الشعرية الحديثة سرعان ما تفرز خيوطها الدقيقة خالقة بذلك نسيجاً جديداً « خاصاً » يغيب من تحته ومن خلاله النسيج البلاغي المألوف والقائم على تقسيم حدود التشبيه وأطرافه المعلومة الواضحة ، بحيث يصعب الاهتداء الى تلك الحدود الا تأويلاً وتخيلاً ، إذ غالباً ما تختلط حدود التشبيه بحدود الاستعارة بحدود الكناية بفضاء الصورة الشعرية بالرموز الكلية بالبناء العام للنص . وهذا ما يجعل متابعة خيط من خيوط البلاغة التقليدية أمراً يتناهى وخاصية نمو الصورة الشعرية الجديدة وتوالاتها اللامحدودة في شبكة النص المعقدة . ويمكن في هذا الصدد انتزاع صورة تشبيهية من

الجدول المذكور مثلاً على ذلك ، ولتكن الصورة الأولى : « كأن الفجر يحدق في تكوين الطير » .

إن أداة التشبيه واضحة في هذه الصورة وهي (كأن) وكذلك المشبه وهو الفجر ، وجه الشبه وهو التفتح والتحديق والبزوغ ، ويمكن بحركة تأويلية التوصل الى المشبه به وهو « العين » . هذا ما يبدو لأول وهلة ، الا ان شيئاً من التأمل سيقود الى نتيجة أكثر تعقيداً وتشابكاً ، بحيث يلاحظ امتداد تلك الصورة التشبيهية في النص وارتباك حدودها الواضحة حين تتدخل الاستعارة لتجعل من وجه الشبه (التحديق) فعلاً حياً متحركاً ، مستقلة في ذلك غياب طرف المشبه به (العين) إذ انتزعت منه أهم خصائصه وأعارته للمشبه ليتحرك به في هيئة فعل « الفجر يحدق » وهو ما جعل الصورة تميل الى الاستعارة أكثر من التشبيه مما جعل بدوره أداة التشبيه (كأن) قلقة في مكانها تبحث عن جهة تنتمي لها ، وهذا بالفعل ما تشعر به الصورة وهي في بنائها الجزئي هذا بحيث يمكن الاحساس بأن ثمة ما ينقص الصورة ويجعل بناءها قلقاً .

الا انه سرعان ما يعود لها توازنها بوضعها في سياق الصورة الأكبر

وهو :

« والرملة / هذي الألف المقصورة واقفة / في البحر

كأن الفجر يحدق في تكوين الطير »

ان صورة التشبيه تتسع ، هنا ، أكثر وتبدأ الاطراف المحددة تفقد حدودها الجزئية الضيقة لتنتمي الى واقع جديد أكثر رحابة وامتداداً فالفجر الذي كان مشبهاً أصبح جزءاً من طرف المشبه به ، وذلك بعد ان دخل حدود الصورة مشبه جديد أكثر جذرية منه وهو « الرملة » وهو ليس مشبهاً تاماً

مكتفياً بذاته لانه جزء من صورة هو الآخر : « الرملة / هذه الالف المقصورة واقفة في البحر » وهي صورة ، رغم جزئيتها ، متنامية في تفاصيلها الصغيرة ومكونة من تشبيهات داخلية تتسع حلقاتها نحو الصورة التشبيهية الكبرى .. فالرملة تشبه الالف المقصورة في انحنائها الداخلي وانكفائها على نفسها ، وهي في ذاتها رمز لمركب الغوص الملقى على رمل الشاطئ ، يجتر ماضيه ، وإيحاء بشكل عازف العود وهو يجلس محتضناً عوده منكفئاً عليه يخرج مافيه من مكنون النغم ، وهي المرأة الواقفة على الساحل تنتظر عودة غواصها الغائب في البحر مهتدية في ذلك بحركة الطير (الوسيط) الذي يوصل عادة بين الماء والأرض ، وهي امرأة مشحونة بقوة الأمل ووضوح الرؤية رغم اختلاطها في ساعة الغيبش .. لذلك فهي تحرق بعيون الفجر ، رغم صبرها وانتظارها الطويل وانحناء ظهرها وانكفائها على نفسها كالرملة أو المركب أو الالف المقصورة .

وإذا ما أمكن ربط هذه الصورة الكبيرة في السياق الأكبر من الصور التي قبلها والتي بعدها ، فإنه ممن الممكن الاحساس بانسراب خيوط ذلك التشبيه الجزئي (الوارد في الجدول) في مجمل نسيج النص بشكل يجعل النص نفسه صورة استعارية واحدة كبرى . حيث ينتظم عمل المرأة والرملة والنخلة والنحلة والمحار والبحر والمركب والعازف والعود في نسق متقارب يسبح في مناخ رمزي واحد يتمحور حول عملية العزف على العود أو الإبداع الفني أو الخلق الداخلي الدؤوب أو صنع الحياة والحضارة أو الولادة المتجددة ، الى آخر ماتوحيه صورة الانكفاء من علاقة بين الداخل والخارج نتيجتها الخلق والإبداع .

في هذا الخضم الغامر من الفاعلية التصويرية يعود التوازن الى ذلك التشبيه الجزئي ، ولم تعد أداة التشبيه قلقة ، ولم يعد هناك تصادم أو

تنافر بين التشبيه والاستعارة ولا بين الكناية والرمز ، لأنها جميعاً غدت ترقص في « وحدة سعيدة » كما يدعوها الدكتور عز الدين اسماعيل ، هي الصورة الكلية أو النص نفسه .

(ج)

ان اتخاذ أي مثل آخر من جدول الصور التشبيهية ، مهما كان ذلك المثل ضيقاً أو محدوداً ، كما يبدو للوهلة الأولى ، فإنه لابد أن يفضي بتلك الصورة الجزئية المحدودة الى فضاءات النص ، كما هو الأمر مع الصورة السابقة ؟ وذلك بفعل المستويات الرمزية المتداخلة والمتفاعلة بطريقة قادرة على خلق مناخ واحد تبثه تلك « الصور - المفردات » التي يكمن فيها ، كما ذكرت ، جذر الفاعلية التصويرية . ان أي خيط تصويري يمكن ان يقود ، مهما صغر أو دق ، الى تلك الفضاءات الواسعة في النص ، كما يمكن أن يقود الى ذات الشاعر ، تلك « الغرفة المضيفة » كما يدعوها رولان بارت . انه خيط يصل الذات بالعالم ، والداخل بالخارج ، والجزء بالكل ، والشكل بالمضمون ، ولذلك حق له أن يردد ، هو الآخر ، مقولة النص المركزية :

« ما أصغرني / وأنا النقطة دار العالم حولي ، »

(د)

ان الشاعر حتى في تشبيهاته البسيطة مثل « مشيت على حرف كالنهر » و « الهم الواقف كالنورس » و « مركون مثل المخطوطة » يوظف الاستعارات الصريحة والضمنية من أجل الوصول الى أفق الصورة الشعرية ، لذلك يستخدم الأفعال بشكل ملحوظ للنهوض بهذا الدور الفني الذي من شأنه أن يغلف عناصر التشبيه البسيط ويدمجها في عناصر الاستعارة المتنامية والمنبثقة أساساً من ذلك التشبيه البسيط الذي تتجاوز باستمرار الى ما يعمق الصورة ويزيد قيمتها الجمالية وفاعليتها الفنية .. وهـ

منحى يقره أساس الابداع البلاغي عند العرب ويتسم بالاصالة في ذلك التفكير الذي يتضح في قول الامام عبدالقاهر الجرجاني « ان من شأن الاستعارة انك كلما زدت ارادتك التشبيهية إخفاء ازدادت الاستعارة حسناً »^(١٨) وهو منحى يرتكز أساساً على أن « التشبيه كالأصل في الاستعارة وهي شبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره »^(١٩) ، فلا غرابة اذن ان يكون دور التشبيه في نص الشرقاوي كبيراً وجوهرياً وخفياً في نفس الوقت ، إذ يتخذ جذر الفاعلية التصويرية في « الصورة - المفردة » وسيلة أساسية من وسائل تفجرها وتنميتها وتوالدها في النص عبر التمثيل والاستعارة والصورة والرمز .

(هـ)

تقوم أدوات التشبيه ، على الرغم من كونها أحد أطراف التشبيه البسيط ، بدور بارز في تفجير خاصية التوليد في النص والربط بين المحاور الثلاثية وعناصرها المتوالدة . فآداة التشبيه الملحوظة تعطي انطباعاً أولياً أن ثمة محورين أو طرفين متماثلين أو متقابلين أو متشابهين تقف الآداة وسيطاً مشتركاً بينهما لتساعدهما على التزاوج فالتوالد . ان (ضاحي) .. « مثل المخطوطة / يبحث عن يقرأه » ففي هذه الصورة التشبيهية يجتمع عنصران هما ضاحي والمخطوطة بواسطة أداة التشبيه (مثل) التي تساعد على التفاعل في وجه الشبه (الاكتشاف أو الرغبة في القراءة) وهو محور ثالث يتصل بالشاعر فييلور عنصر القناع في النص عبر تزاوج

١٨ - دلائل الإعجاز - دار المعرفة ، بيروت ١٩٧٨ ص ٣٤٦ .

١٩ - اسرار البلاغة - استانبول : مطبعة وزارة المعارف ١٩٥٤ ، ص ٢٨ .

أركانها الثلاثة : الشاعر والمغني والوسيط (المخطوطة)^(٢٠) كما سبق توضيحه في القسم الأول من الدراسة .

والأمر كذلك في « من قاع المخطوطة يخرج كالميناء » حيث تلتقي محاور ثلاثة هي ضاحي والمخطوطة والبحر . إلا أن متابعة أطراف الصورة (التشبيهية) البسيطة ورصد ملامحها تغدو من الصعوبة تدريجياً كلما ازدادت عناصر التشبيه خفاءً ومحاور التوالد تجرّيداً ووسائل التعبير البلاغي تنامياً وتشابكاً ، مما يضع ملامح التشبيه الخفي والموسع ضمن حدود الصورة الشعرية وأفاقها اللامحدودة .

- ٣ -

إن شمولية الخواص الفنية في الصورة التشبيهية ، وتجذرها في بنية التفكير البلاغي المبدع عند العرب ، وقدرتها الكامنة واللامحدودة على الاتساع والامتداد والتوالد عبر عناصر بلاغية أكثر تطوراً كالاستعارة والتمثيل والكناية والمجاز ، قد تبرر جميعها ماسبق من تركيز على جانب التشبيه في النص من جانب ، كما تبرر هذه القفزة من ذلك الجانب - الجذر إلى أفق الصورة الشعرية من جانب آخر ، دون الوقوف بشكل ملحوظ على عناصر بلاغية مهمة تقع في المساحة المتنامية والممتدة بين الطرفين : الجذر والأفق . وذلك لأن الحديث عن الأصل والفرع يقتضي الحديث ضمن السياق عما يقع بينهما . وهو ما يجعل الانطلاق لتناول الصورة الشعرية ممكناً بعد التمهيد له بتناول مستفيض للصورة التشبيهية البسيطة والمركبة .

٢٠ - المخطوطة هنا تسوي (الريشة) لأن كليهما وسيط بين الكلمة - الكتابة والموسيقى - النوتة كما أن العلاقة بين كل من المخطوطة والريشة لاتخفى ، كما سبق تبينه .

(١)

في الصورة الشعرية تتضح خصائص التوالد الثلاثية التي انطلقت هذه الدراسة من محاورها ، بصورة أكبر وأكثر تحقّقاً ولاء ، مما يشكل منها قانوناً تتزاوج بواسطته الصور وتتنامى وتتوالد وتنحل في غيرها راسمة بذلك الخط البياني المتداخل الذي تنمو بموجبه الفعالية التصويرية في النص دون توقف . وهو ما يحقق ، على صعيد هذه الفعالية الفنية ، وضعاً نموذجياً للشكل (ج -)^٩ .

ان كل محور يفرز عدداً كبيراً من الصور عبر عناصره المختلفة يقابل بها ما يفرزه محور آخر يتفاعل مع عناصره ويتزاوج مع صورته لينتجاً من جراء هذه العملية صورة جديدة ثالثة تمهد الطريق لتزاوج آخر وولادة جديدة بدورها وهكذا الى ما لانهاية النص . وتمثل هذه الظاهرة الفنية سمة بارزة من سمات الشعر الحديث عموماً طالما ان الاستعارة ، وهي جوهر الصورة الشعرية ، هي « علاقة ذات ثلاث زوايا »^(١٠) ، وطالما ان « كل صورة ، بالتأكيد ، تحمل داخلها عوامل هدمها ونموها » عبر حركة من الصراع الديالكتيكي المستمر هو « بناء وتهشيم الصور التي تبرز من الصورة الرئيسية . ومن ذلك تتكون الصور في حد ذاتها تبني وتهدم غيرها من الصور ، وكل صورة متناقضة مع نفسها في الوقت نفسه »^(١١) .

(ب)

إن الصورة الرئيسية التي انطلق منها نص الشرقاوي ، كما يبدو ،

• انظر هذا الشكل في القسم الأول من الدراسة .

٢١ - مقالة (طبيعة الصورة الشعرية) : سي . دي . لويس .

٢٢ - انظر (تشريح لقصيد من ديوان توماس) دراسة حسن سليمان ، مجلة (الثقافة الجديدة) عدد ١ ، القاهرة ١٩٧٦ .

هي صورة المطلع التي غالباً ماتشكل أهمية خاصة في تجربة الشرقاوي الشعرية بصورة عامة ، إذ يتحدد منها مسار النص الشعري بأكمله في عملية من التوالد والتزاوج مستمرة . وصورة المطلع هذه ، وهي تستبطن عملية الخلق الفني عبر الفنان ضاحي بن وليد / القناع ، تتم في جوهرها على محورين متقابلين هما : الداخل والخارج ، الذات والموضوع ، الانا والهو .. وهما الوجهان المتلازمان في كل عملية خلق على الإطلاق . ويختار الشاعر « النحلة » هذا الكائن الصغير المتحرك الدؤوب في عمله والمعروف بنظامه وتجربته الباطنية وتوالده المستمر عبر حركة العمل والانتاج والمنطوي على النقيضين فيه (الداخل والخارج) لذة العسل والم اللسع : يختار الشاعر (النحلة) مثبهاً به للمشبه (ضاحي - القناع) الذي لا يذكره أو يشير اليه تصريحاً بل عبر صيغة لغوية فريدة في كل النص هي « منغمز » لاحتوائها على الداخل والخارج معاً ، الفاعل والمفعول عبر المنفعل ، كما ستوضحه هذه الدراسة في المستوى الخاص باللغة ، وللايجاء بعملية الخلق عبر الخالق نفسه دون تحديده في مطرب أو ملحن أو شاعر وهو ما يمنح الصورة - المطلع امكانية التفتق عن عناصر فنية أبعد مدى منها كالقناع والرمز والأسطورة .. الخ ، لذلك تتكون صورة المطلع من طرفي تشبيه هما الفنان والنحلة تملأ المساحة بينهما ، ولتكن وجه الشبه ، حركة استعارية تصويرية قائمة على « جدل » العلاقة بين الداخل والخارج :

منغمز في عسل التعب الطالع من حمى النحلة

ونكن في هذه الحيوية التصويرية يتدمج المشبه في المشبه به حين يعبر الفنان أبرز صفات معاناته الفنية (الحمى) للنحلة بحيث تعبره هي بدورها أحلى ثمار معاناتها ليضاف العسل للتعب فيغدوان شيئاً واحداً وتجربة متحدة متجاذلة ومتفاعلة على الرغم مما توحيه من تناقض ظاهري .

ويقوم المناخ الاستعاري بدمج كل تلك العناصر من التشبيهات الجزئية الصغيرة والمتناقضات في صورة شعرية واحدة طرفاها المتجادلان ضاحي^(٣٣) والنحلة توحى بصورة نهر من العسل المر (التعب) الطالع من معاناة (حمى) النحلة ، وهي معاناة انسانية أو مؤنسة بواسطة استعارة الحمى ، ينغمر فيه ضاحي الفنان الخالق .

(جـ)

ان الصورة السابقة في اطارها العام ترسم حدود الحركة الداخلية أو واقع المعاناة والخلق ، وذلك على الرغم مما تنطوي عليه أجزاءها وتفاصيلها من جدل الداخل والخارج الذي تفصح عنه كل من صيغة التضاد التصويرية « عسل التعب » والصيغة اللغوية الفريدة « منغمر » . انها صورة المعاناة الفنية في وجهها الداخلي وهي أقرب الى التجريد والخصوصية لما فيها من ذاتية وجدانية .

لذلك تستدعي ، في مقابلها ، معادلاً فنياً يجسدها وينقلها من المحسوس للملموس ومن الداخل للخارج ، وبذلك ينطلق المحور التصويري المقابل في الصورة التالية :

« منغمر في نسغ المحلر الداخل أحلام النحلة »

وهو معادل فني يستمد عناصره التصويرية من أبرز خصائص الواقع ومن خلاصة معاناة الانسان فيه متكنناً على مقولة « النحلة والبحر » والعلاقة بينهما ، وهي علاقة متجاذلة تدخل الواحد في الآخر بفعل حيوية الاستعارة ، كما يتضح في مركز الصورة « نسغ المحار » مفسحة مجال

٢٣ - المقصود بضلحي هنا القناع بالمعنى الذي عالجه الدراسة ، ويفضل ذكره بالاسم لأغراض فنية ستأتي .

التصوير امام تداخل نسيج الصورة السابقة في الصورة الراهنة عبر انسراب الخارج في الداخل وإفراز الداخل للخارج في صيغة من الجدل التصويري الذي يصعب فك طرفيه : الداخل والخارج ، او الشكل والمضمون في عملية الخلق الفني التي تشكل مدلول الصورة .

وهذا المركز « نسغ المحار » يتوازى في مضمونه وبنائه وإيقاعه مع مركز الصورة السابقة « غسل التعب » ويشكلان معاً طرفين في ضفيرة صورية واحدة متناسجة ومتفرعة الى بقية أرجاء الصورتين لتجمعهما في ضفيرة أكبر وأكثر تشابكاً وتعقيداً مما يعكس حقيقة التجربة الفنية (الشعرية والغنائية والموسيقية) التي يشرع النص في التعبير عنها والتي تشكل موضوعه الأساس .

(د)

وتتناسج الصورتان (الداخل والخارج) السابقتان في أكثر من مستوى ، اضافة الى المستوى التصويري الذي اتضح جانب منه عبر تناسج المركزين ، مما يعمق هذا المستوى الأخير ويزيد من تضافر الصورتين في صورة أكبر وأكثر خصوبة . فمن جانب ، تتساوى الصورتان في الوحدات اللفظية ، كما تتقابل تقسيماتها بصورة واضحة تتجلى أكثر لو وضعت في وضع عامودي كالآتي :

(٢)	(١)
منهمر	منهمر
في	في
نسغ	غسل
المحار	التعب
الداخل	الطالع

-	من
أحلام	حمى
النخلة	النخلة

ومن جانب ثان تتجلى المقابلة البلاغية بين أطراف التضاد في كل من « منغمر » = حركة الخارج الى الداخل و « منهمر » = حركة الداخل الى الخارج ، في الوقت الذي تتناظران وتتكاملان فيه بواسطة الصيغة اللغوية المتشابهة والجناس بينهما . وكذلك في كل من « الطالع » و « الداخل » وكلاهما اسم فاعل ، وبين « حمى » و « أحلام » في صخب الأولى وهذوئ الثانية ، وبين « النخلة » و « النخلة » في الحركة والثبات وفي صيغة الجناس بينهما . ومن جانب ثالث يشكل المستوى الصوتي علاقة متصادية حيث « منغمر » تحمل صدى « منهمر » في معظم أصواتها ، كما تتجمع حروف الأولى حول مفردة « نغم » والثانية حول مفردة « نهم » وهو غناء البحر . الذي يقابله في الأولى عزف العود وهو موسيقى البر وهما قطبا شخصية ضاحي بن وليد « النهام » و « المطرب » .. كما يتصادى صوت السين في كل من « العسل » و « النسغ » وصوتنا الحاء والميم في « حمى » و « أحلام »^(٢٤) .. ويكاد صوت « الحاء » المتكرر في الصورتين أكثر من غيره ، ان يثي باسم « ضاحي » او يستمد منه جرسه المميز .. وتكاد « النخلة » بمعظم حروفها تتصادى مع « النخلة » وتتقابل معها في صيغتها

٢٤ - بلغت الانتباه حقاً التكرار المطلق (٨ مرات) للحرف ميم الذي تبدأ به كلتا الصورتين في تركيز ملحوظ يوحي بالهمة التي تصاحب التقسيم على العود قبل الشروع في الغناء ، وهو استحضار صوتي لصورة المغني يساعد صوت الحاء في استحضار اسم ضاحي او يوحي به ممهداً لوروده اللاحق في النص ، مفروناً في أغلب الأحيان بصوت الميم المكثف مثل : إرحم إرحم إرحم كمدى .

اللغوية المفردة والمؤنثة . وبذلك تحكم بدايتا الصورتين (منفمر ومنهمر) في جناسهما التام مع نهايتي الصورتين (النخلة والنخلة) ، تحكم الطوق جيداً حول الفاعلية التصويرية في كليهما خالقة بذلك دائرة واحدة محكمة النسج وصورة حية تختزن قابلية تفتح كامل النص من عناصرها المتجاذلة .

(هـ)

وهو بالفعل ما يحدث ابتداء من الصورة الثالثة التالية التي تنطلق من عنصر وسيط (الرملة) بين الداخل (اللامتشكل والمفتت) والخارج (المتشكل والمتماسك) ، وبين النخلة والمحاور (البحر) ، وبين الحمى (الحرارة الشديدة) والاحلام (الاحساس الناعم) وبين الانغمار (الغناء الهادئ والغم الداخلي) والانهمار (الصوت المتفجر كنهمة البحر) وبين المضمون والشكل . ان مفردة « الرملة » هذا العنصر الوسيط بين النخلة والبحر التي تبدأ بها الصورة الثالثة تلعب دور اللحمة التي تسبك في طينتها المبتلة كلاً من الصورتين السابقتين ابتداء من حرف الواو الذي يعطف « الرملة » ، على ما قبلها . وفي كينونة هذه اللفظة المفردة تلتقي كل خيوط التفاعل وعناصر الجدل السابقة في لحمة بنيوية واحدة هي أشبه بالخميرة الحية او خلية الحياة المتجددة . ففي الوقت الذي يشير مدلول اللفظة الى الكثرة والتفتت والذكورة ، يشير بناؤها اللغوي الى التماسك والاحادية والانوثة (صيغة المفرد المؤنث) . ومن هنا يصبح تشبيهها بالالف المقصورة تشبيهاً دالاً ينمو من خصائصها الداخلية (اللغوية والتشكيلية والجنسية والدلالية) خاصة حين يكون خبرها « واقفة » هذه الصيغة اللغوية التي تنطوي على الكثير من الذكورة على المستويين الصرفي

والدلالي على الرغم مما يلحق آخرها من تأنيث .

وإذا ما حلولت تقصي تداعيات هذه الصورة في المخيلة :

« الرملة »

هذي الألف المقصورة واقفة

في البحر كان الفجر يحدق في تكوين الطير ،

فإن دوائر لامتناهية سوف تنداح عن بعضها متسعة نحو أفق النص
اللامتناهي . فمن طينة « الرملة » وخميرتها التشكيلية الحية تخرج عناصر
اللغة والكتابة وتأخذ العملية الفنية وضع العملية الجنسية من أجل تحقيق
خاصية التزاوج والتوالد التي تنمو بموجب قانونها فاعلية التصوير في
النص ، كما تتفزع أمام عين الخيال صورة لسفينة غوص منطرفة على ساحل
البحر منكفئة على نفسها وهي تجتر ذكريات ماضيها وقد انتصب في جوفها
دقل طويل واقفاً كالصارية أو النخلة وكأنه شاهد العصر وعضو الذكورة
الأسطوري . وبمجرد أن تتزاوج المتناقضات في الصور السابقة ينفتح
الداخل على الخارج والماضي على الحاضر ويتوالد الواحد من الآخر كتوالد
الشعر من الموسيقى والنغم من اللغة ، فتقفز للذهن أو المخيلة صورة امرأة
تقف على ساحل البحر وهي في أبهى زينتها وشوقها العارم تنتظر بفارغ
الصبر رجوع زوجها الفواص وقد سبقت سفينته العائدة تكوينات الطير
وبشائر الفجر الطالع في الصدر والعيون كأحلام النخلة .

إن كل عنصر في الصورة يأخذ مكان العنصر الآخر ويقوم بدوره أو
ببعض دوره ، فالفواص والمرأة والسفينة جميعها عناصر تتبادل الفعل
والمواقع والتأثير ولكن في بوتقة اللغة والفاعلية التصويرية التي تعبر للفجر
عيون المرأة الواقفة ليحدق بها ، وللطير كناية البشارة والفرح بالعودة ،

والحرف اللغوي خواص التشكيل الخارجي المعبر عن الداخـل المكنون ،
وللسـفينة المنكـنة على نفسها يتوسطها الصاري صورة المغني وهو منكفيء
على آلة عوده يخرج منه بريشته مكنون النغم ويداعب أوتار الزمن الماضي
بحثاً عن « النغم الأنثى » ، كما تعطي للرملـة قدرة « الطين اللـازب » على
خلق الحياة من التزاوج المستمر بين متناقضاتها الحية بما يكفل صيرورة
التوالد .

(٩)

وأعود أخيراً للقول بأن تتبع دوائر الفاعلية التصويرية في النص ،
حتى من خلال صورة واحدة « محدودة » ، لا يمكن أن يتحقق بصورة
مرضية ، لأنه أمر محال بسبب التوالد اللامحدود لتلك الفاعلية في النص ،
حتى ولو تم مسح النص كلمة كلمة وصورة صورة وحرفاً حرفاً . وهي نتيجة
تتفق مع ما توصل إليه نقاد ودارسون كبار حول هذه المسألة : فهذا
(سي . دي . لويس) بعد دراسة مستفيضة لطبيعة الصورة الشعرية
يقول : « يبدو أنني وجدت ما أردته حول الصورة الشعرية فالإبداع
والجراة والخصوبة في الصورة ، كلها تعد « نقطة قوية » أما الروح التي
تسيطر على القصيدة ، ومثل أية روح أخرى ، فهي معرضة للإفلات من
اليـد » (٣٥) .

وهذا الناقد (س . هـ . بورتون) يقرر « إذا اعتبرت الصورة او
الكلمة مركزاً لدائرة تحيط بها دائرة أكثر اتساعاً ، أو دوائر ، فإن الدائرة
الأولى تمثل ردود الفعل الأولية .. وهلم جرا . وكل التدايعات التي تحملها
كل كلمة بينها علاقات متبادلة ، بحيث أن الصورة الكلية ، مع أنها جماع

٢٥ - مقلدة (طبيعة الصورة الشعرية) المشار لها سابقاً .

هذه الأجزاء ، تكون أكثر خصباً وغنى بلا حدود مما يمكن أن يكون عليه حاصل جمع الأجزاء ، بما أن هذه الأجزاء ملتحة عاطفياً لتشكل تلك الصورة الكلية ^(٣٦) .

هناك نسقان مميزان للصورة الشعرية يتكرران في نص الشرقاوي بدرجة لافتة ، وهما نسق « الصورة - الضد » ، ونسق « الصورة - الخلط » . ومن خصائص النسق الأول الجمع بين الثنائيات المتضادة في العالم الخارجي من خلال صيغ لغوية محددة كإضافة الضد الى ضده كما في قوله « ضوء الظلمة » و « خمر الصحة » أو وصف الضد بصفات ضده كقوله « الظلمات البيضاء » و « حريقاً مطرياً » و « الياس الأخضر » و « الومضات الليلية » . أما خصائص النسق الثاني فتتجلى في الجمع بين طرفين لاجمعهما جامع في المعطى الموضوعي وذلك بوسائط لغوية شبيهة كقوله « قطرة خبز وكسرة ماء » و « تأبط في شفتي فضاء السندس » و « أغاني الثقب الأرحب » و « لون الماء » و « خطوات يديه » و « فضاء وترياً » .

وهما نسقان متماثلان سواء في خصائصهما الفنية أو صيغهما اللغوية التي تعبر عن تلك الخصائص ، إذ يلتقيان في كل من عنصري التشبيه والاستعارة بحيث يتم تشبيه الشيء بضده أو اعارة صفات الشيء لما لا يوجد معه صفة مشتركة . ويقوم النسقان بوظائف فنية مشتركة أو متوازنة تأخذ بفاعلية التصوير شوطاً أبعد في تجسيد التجربة الشعرية قد يقرب من حدود المبالغة والشطط في جانب منه مما يعكس روح القلق

٢٦ - مقالة (التصوير والوان المجاز) ترجمة د . محمد حسن عبدالله ، مجلة (البيان) الكويتية عدد ١٩١ - فبراير ١٩٨٢ . والمقالة فصل من كتاب للمؤلف بعنوان « نقد الشعر » .

والاضطراب « الحمى » التي تتداخل مع عملية الخلق والابداع على الإطلاق ، حتى وإن كانت هذه الحدود المنفلتة المشطبة تنبع أساساً من أصول بلاغية معروفة تقليدياً كالتشبيه والاستعارة ومن أصول لغوية ثابتة كالإضافة والنعت .

(١)

يمتاز النسق / الضد بأنه أكثر تجذراً بخصائصه في تربة التفكير البلاغي عند العرب^(٢٧) ، كما تشهد بذلك الأمثلة العديدة من الشعر العربي مثل « والضحك يظهر حسنه الضحك » و « بضدها تميز الأشياء » ومن القرآن الكريم كقوله تعالى « يخرج الحي من الميت والميت من الحي » و « يولج الليل في النهار والنهار في الليل » ؛ وقد اعتبره الجرجاني من « أسرار البلاغة » حين وصفه بقوله : « وانما الصنعة والحق ، والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتناقضات والمتباينات في رقة وتعقد بين الأجنبية معاهد نسب وشبكة »^(٢٨) . ويشير له النص بوضوح في قوله « يا حالج بالكلمات سمات الظاهر والباطن » .

وينبثق هذا النسق ، أساساً ، من محور التضاد بين الداخل والخارج الذي يمثل أحد محاور النص الأساسية ، إضافة إلى محور التضاد بين الزمن الراهن والزمن الكامن الذي يشكل مع المحور السابق طرفين متزاوجين يتوالد من تضافهما كل من الرؤيا الفنية والزمن الجديد « الزمن الأنثى » .

وإذا كانت ظاهرة الزمن منتشرة بكل وضوح وسعة في النص بما

٢٧ - يمكن ملاحظة كثرة كتب التراث العربي المؤلفة في موضوع (الاضداد)
وللتوسع في الموضوع انظر كتاب (الاضداد في اللغة) للدكتور محمد حسين آل ياسين .

٢٨ - كتاب أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني : ١٣٦ .

يشكل في حد ذاته محوراً أساسياً تنهض على توالداته رؤيا النص ويمكن حصر عناصره في المفردات الدالة على الاحساس بالزمن كالوقت واللحظة والأيام والزمن والليالي ، إضافة الى الرموز مثل الوتر الثامن والثاني والمرأة والطفل وغير ذلك ، فإنها (ظاهرة الزمن) تدخل في تجليات أكثر خصوصية وتوهجاً حين تنضفر مع ظاهرة التضاد بين الداخل والخارج عبر نسق الصورة / الضد ، ففي اطار هذا النسق يكتسب كل من الظاهرتين خصائص جديدة تستمدّها الواحدة من الأخرى مما يضفي على بعدي الزمان والمكان بعداً « زمكانياً » متجادلاً يترعرع من خلاله الحس الأسطوري بزمنه الدائري الذي عرضت له الدراسة في القسم الأول . ويمكن ملاحظة هذا الغنى الفني في صورة زمكانية مبنية على التضاد ، مثل :

« بدأ تمشي بالوقت وضاحي »

يعدو مثل الالف المقصورة خلف سهيل الليل نهار .. ،

بحيث يمكن الاحساس بتسلل الزمن من بين أوتار العازف ويديه عبر الاستعارة التمثيلية (تمشي) متخذاً من اللغة (الالف المقصورة) سهوة خيل ، هذه المرة ، يعطيها ويعدو ليخرج النهار من الليل ويسكب الداخل على الخارج انسكاب الضوء على الظلمة « وخیل اللیل علی الظلمات البیضاء تجول » ويولد الزمن الحي من رحم الزمن الميت ولادة الاخضر المشع من الاسود المنطفئ

« ضاحي والليل واغصان السدره والطور الاخضر »

يصعد في حيزوم الفجر

وفل الموج على برق برق الازرق مرتعشاً

في الأفق يرى نغماً . انشئ !!! .

ولادة الكامن من الراهن « ما بعده الوتر الثامن !! ما بعده عني وأنا فيه » وبانفتاح كل من دائرة الزمن على دائرة المكان يغدو نسق الصورة - الضد « وحدة سعيدة » : يتمرأى الضد في ضده ويكشف نفسه فيه وتغدو الصفة جزءاً من موصوفها في مجرى النص المتسع لكل المتناقضات والقادر على تذويب الفروق بينهما بالكشف عن جوهرها الواحد ، فإذا من صلبه الحي تخرج « خيل الليل على الظلمات البيضاء تجول » وإذا « الليل فوانيس تخرج من صحو الأوراق » و « الليل نهار النورس منفعل بالأشعار » و « الليل قطار السندس مشتل بالأمطار » ، وضاحي يشرب « خمر الصحوة » .

ويراقب في الكامن « صحو الحمرة » حتى غدا ضاحي « الثمل الصاحي » .

وبذلك يشكل هذا النسق - الضد خلية من خلايا النص الحية تتزامن فيها لحظة الهدم والبناء ويتناسج الداخل بالخارج ، لتنبثق من هذه اللحظة المركبة ، حيث ان « اللحظة الشعرية هي ، جوهرياً ، علاقة تناغمية بين متضادين »^(١) ، تنبثق رؤيا النص و « تتصاعد مثل لقاح الفجر » ، أو « تتكور مثل النبق الناهد في الصدر الأخضر » .

وأخيراً يجدر القول أنه في إطار نسق الضد تبلغ الفاعلية التصويرية ذروتها في النص بكشفها الباهر لجميع خصائص الفنان ضاحي بن وليد الداخلية والخارجية ، العاطفية والنفسية والصوتية ، الزمانية والمكانية ، مفجرة القدرات الهائلة والطاقات الكامنة التي يختزنها اسمه وصوته ولون

٢٩ - مقالة غلستون باشلار (اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية) - مجلة مواقف .

بشرته الحالكة السوداء التي ينبج منها فجر الابداع والخلق الفني ، حاملة
في طيها هم الشاعر والواقع « أفرج شفتيك ليخرج للشارع نمل الأسرار /
انضج في العتمة لأولوة / نضجني في عذق الحسرة في شفق السدرة في عتق
الخمرة في .. » ضاحي / يحمل ريشته من قاع الطين / يجادلها عن
غرس الوقت وطير التكوين « .. ياليل الدان » .. « يالحالج في الظلمات
نهاراً ناضج » ... « يالحالج في الظلمة هم الكلمة » .. « اخضر على زنديك
وادخل أجياي » . وفي « حمى » هذا العناق المتآمر بين ضاحي والشاعر
والانسان والواقع عبر اتحاد يعدي الزمكان ، لآتمك العناصر ، جميع
العناصر ، اللغوية والموسيقية والتشكيلية ، الا ان تدخل في بعضها ،
متداخلة ، متحدة ، متزاوجة ، متوالدة .. حتى وان أدى ذلك الى الخلط
بينها ، كما يبدو لأول وهلة في اطار المنطق والادراك والنظام السائد ، او الى
كسر القوانين المتعارف عليها في اللغة والموسيقى ، مما سأعرض له في ماهو
مقبل من الدراسة ، مادامت المعاناة في أوجها « واسكب بالريشة زلزلة » ..
« كيف سأطلق هذا العصر بصوت أكبر من حجم الصعب ؟ » ، ومادام
ضاحي - القناع والرمز والانسان والاسطورة والخلق والرؤيا :

« يصرخ بالصوت المهند كسيف المد :

ياليل الدان القفاحي / يارقصة الفراحي »

« ابواب تفتح / ضلحي والفقراء ايل / تبحث عن اطلالة خبز

خلف الباب »

(ب)

يتمظهر نسق الخلط أكثر شيء في ارتباك عناصر الصورة الشعرية ،
وذلك بمخالفتها لقوانين المنطق او ضوابط اللغة أو قواعد التفكير الطبيعي ،
بما يجعل الروابط واهية او مفككة وأحياناً متناقضة بين عناصر الصورة

الواحدة . ومن هنا يأتي اتصال هذا النسق بسابقه ويزيد عليه في حدود المبالغة والشطط في كثير من الحالات بما يحسب عليه ، لاله ، في بعض المواضع كما سنرى . وإذا كان النسق السابق ينطلق من حدود قانون محدد ومبرر وأصيل في الفكر البلاغي العربي هو قانون التضاد أو الطباق أو المقابلة ، وإن اتخذ النص منحى جديداً في توظيفه كما رأينا ، فإن نسق الصورة - الخلط لا ينطلق من مثل ذلك القانون المحدد ، وإن كانت الظاهرة في ذاتها لها ما يبررها كما سنرى ، بقدر ما هو ينطلق من الرغبة في مخالفة المألوف وكسر القاعدة واقتحام المجهول ، كما تشير الى هذا المعنى أكثر من عبارة صريحة في النص مثل :

« انتطلع في مجهولي المتوزع بين الالوان / ادخل إشراقتي »

« واسير على حرف كالنهر » و « احرف البدوي فضاء »

« وحروف الجر العربية للمصحاء تجر العود البحري

وتكسره / وتحصره ادوات الشرط فإين الفاعل يرفع سيف

الوتر البدوي ويشهره ؟ »

وفي حقيقة الأمر ان جميع الصور التي تختلف عناصر اللغة بتوظيفاً دلالياً ، بمعنى أنها تتحدث عن اللغة نفسها ، هي تعبير بصورة واضحة عن ضيق بقواعد اللغة وضوابطها ، لذلك فهي تعبر دائماً عن موقف سلبي ازاء عناصر اللغة كقوله :

« اشعر اني منشطر بإداة الشرط

« كيف وماء الفعل تقوس ؟

« ما أحلى الحرف بدون صفاف

« لو تنتفض الكلمات المنصوبة في الليل وتكسر كل نقاط الوقف

« يشد على حرف الجر ويكسره / ويهد أداة النفي / أداة الشرط

ويبدو ان الشاعر بمحاولة تشكيله اللغة وتفسير عناصرها وأصواتها وقوانينها بطريقة رمزية خاصة تحمل مدلولاً سياسياً بالدرجة الأولى ، انما يريد ان يفجر اللغة كمؤسسة رسمية شحنتها الانظمة التقليدية المختلفة ، وعلى رأسها النظام السياسي ، إعلامياً ، بأيديولوجياتها المتسلطة ذات القواعد والنظم الصارمة للهيمنة على الشعوب واستعبادها من خلال لسانها وطريقة كلامها ، أي تفكيرها وبالتالي سلوكها ، وهو ما يذكر بنظرية زكي الأرسوزي في اللغة أو في « دور اللسان في بناء الانسان » خاصة وأن الشرقاوي يريد أن يعود باللغة الى ينباعها المتفجرة الأولى في لسان البدوي قبل ان تصب في جداول وقنوات وضوابط لغوية المظهر ولكنها تحمل تحتها ضوابط سياسية واجتماعية ودينية الى آخره ، وهذا ما يراه الأرسوزي بالفعل في اطار نظريته المذكورة التي تزيل كل الشوائب المتراكمة عن اللغة لترجعها الى بدايتها وطبيعتها « فاللسان العربي ، بكل أجزائه : بدائي ، بدوي ، أصيل . أي هو طبيعي النشأة ، نفسها ، ومعنويها .. وهذا الطابع الطبيعي للسان العرب ، ذو نتائج لسانية وإنسانية : فمن الناحية اللسانية ، يوضح ببنائه الاشتقاقي نهج الحياة في انشاء أداة بيانها ، اللغة ، وفي تنمية تلك الأداة وتطويرها حتى الارتقاء الى اكتمال الأصالة ، بالعودة الى المعنى : مصدر الانبثاق والابداع والحرية » (٣٠) .

ومهما يكن لهذه النظرية من قيمة ومن تأثير على الشرقاوي ، مباشر أو غير مباشر ، فإن الصورة الشعرية قد تعرضت ، في سياق هذا النسق ، الى خلط واضح وإرباك شديد قاد في كثير من الأحيان الى اللبس والابهام ، خاصة فيما يتصل بمستوى التركيب اللغوي ، مما ساعرض له في مكانه ،

٣٠ - انظر كتاب (دور اللسان في بناء الانسان عند زكي الأرسوزي) للدكتور خليل احمد ، دار السؤال بدمشق ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص ١٤٦ .

كقوله :

فصرخت الشاطيء والموجة أين ابي ؟ !

بدلاً من القول : فصرخت في أو استصرخت الشاطيء والموجة : أين ابي ؟! وقوله « هل كنت الشاعرُ يدخله الرمز » برفع خبر كان بدلاً من نصبه ، الى غير ذلك .

وينقسم نسق الصورة - الخلط في نص الشرقاوي الى عدد من المستويات منها مستوى التركيب اللغوي المذكور ، الجانب الصرفي والنحوي خاصة ، ومنها المستوى الدلالي كقوله « تعد يديه الى شفتيها » فداخل بين يمد يديه وتمد يديها ، و « قطرة خبز أو كسرة ماء » بدلاً من التعبير المألوف (قطرة ماء أو كسرة خبز) خالطاً بين الصفات ، وقوله « خطوات يديه » بدلاً من رجليه ، وقوله « الضحكة في اذنيه » بدلاً من شفتيه ، ومنها مستوى الخلط بين وظائف أعضاء الجسم البشري كقوله « يتعزز ضحك الغيمة / وخلاخيل بنات النجمة » فخلط بين وظائف كل من اليد والغم والقدم ، ومستوى الخلط بين الحواس الخمس مثل قوله « الوتر الثامن يشربني » مداخلً بين حاستي السمع والذوق وقوله « والصو أذناه كواكب قلب يخرج منه الضوء » خالطاً بين وظيفتي السمع والرؤية . ومنها مستوى الخلط بين وظائف الألوان كقوله « اليأس الأخضر » ، وقوله « أحلامك تلك المخضرات كقلب الأحمر » و « ياليل الدان » التي تتكرر كثيراً . والخلط بين الموسيقى واللغة « كن ضاداً في الوتر الثامن » و « هات الهمزة يا ضاحي وادخل في جرح الصو » ، وبين عناصر البحر والصحراء مما سبق تناوله بالتفصيل ، في اطار قانون التوالد الذي يحكم النص كما بينت ، وهو المسؤول كما يبدو عن ظاهرة نسق الصورة - الخلط التي يحاول الشاعر بواسطتها أن يذهب بذلك القانون المحرك للنص الى أقصى مداه في

تفجير عملية الخلق الفني حتى ولو كان ذلك على حساب التضيحة بضوابط اللغة وقواعدها ، كما رأينا ، مما كان يعد عند اللغويين العرب عيباً أساسياً وتقصيراً عن بلوغ الغاية البلاغية إذ أن « التخليط نقيض الترتيب ، ومصرفه في الكلام مقابلته لمنفعة الترتيب ، ولما كثر في الكلام سقط عن درجة البيان وخرج عن حكم البلاغة ، وهو يكون بالتقديم والتأخير ، ووضع الشيء في الموضع الذي لا يليق به ولا يناسبه » (٣١) .

ومهما يكن من أمر فإن ظاهرة نسق الصورة - الخلط هي امتداد طبيعي ، على ما بلغت من الشطط وانسطوت عليه من السلبيات في بعض مستوياتها وخاصة المستوى اللغوي ، لنسق الصورة - الضد الذي يضرب بجذوره العميقة في تربة الإبداع الشعري العربي ويلامس الحساسية الشعرية العربية والعالمية في أنضج ابداعاتها التراثية والمعاصرة ، إضافة الى أن كلا النسقين (الضد الخلط) يعتبران ، في ارتباطهما ، أحد الوجوه الفنية التي عبرت بحيوية ملحوظة عن ظاهرة التوالد بين المحاور الثلاثية الأساسية وعناصرها الفرعية ، كما كشفت عن محاور أخرى أساسية كالزمان والمكان والداخل والخارج ثم ساهمت في تناسج هذه المحاور وتفاعلها وخلق محاور ثلاثية لها عبر قانون التصادم والاحتكاك (الضد والخلط) ولادات جديدة باهرة على رأسها « رؤيا النص الفنية » ، ومنها اللغة الشعرية والايقاع مما ستعرض له الدراسة فيما هو مقبل .

ثانياً : اللغة

في القول الشعري تمثل اللغة انحرافاً ، تختلف درجاته ومستوياته حسب الطاقة الإبداعية ، عن اللغة السائدة ومساراتها المألوفة ، حيث تغدو

٣١ - انظر : مواد البيان لعلي بن خلف الكاتب ، تحقيق الدكتور حسين عبداللطيف ،

منشورات جامعة الفاتح ، طرابلس ١٩٨٢ ، ص ٣٨٥ .

اللغة الشعرية ، ولست أعني الفاعلية التصويرية هنا ، كلاماً في اللغة حسب تعبير اللسانيين ، أو مايسميه (رولان بارت) بـ « اللغة الثانية » التي تحرر « يقين اللغة » وتوجد الأدب^(١) . ومايبرر هذا الانحراف ويؤكدده وظائف اللغة الشعرية التي تختص بالتعبير عن عدد من الانحرافات الأخرى المتصلة ، أساساً ، بمستويات القول الشعري المتعددة مما فصلت هذه الدراسة القول فيه ، ولم تزل . ولم يكن بمقدور هذه الدراسة أو أية دراسة أخرى أن تتلمس طريقها نحو تلك المستويات المذكورة لولا توسلها باللفة واختراقها لحجبها وتحليل علاقاتها وألوانها ومستوياتها ، وتحسس الأسلوب الشعري من خلالها حيث ينفتح عالم النص مرحلة مرحلة وتنكشف أبعاده ومكوناته كلما توغلت القراءة أكثر في نسيج اللغة وتقلب في مستوياتها وتشعبت بخصائص الأسلوب الذي تفرزه تراكيبها الخاصة وانحرافات المشهود .

كل ذلك يتم بصمت ، وكأن اللغة غير موجودة ، أو لكانها جسد من زجاج يبين عن كل مكونات النص الشعري من خلال دقة صنعه ورقة تركيبه وشفافية ألوانه البلاغية والتصويرية ورهافة بنائه وأسلوبه ، حيث يندس هناك ، « بين اللغة والأسلوب ، هاتين القوتين اللتين لا تبصران ، يندس فن الكتابة »^(٢) . ولكن سرعان ما تدرك القراءة الفاحصة للنص أنها وصلت الى ماوصلت اليه بفعل اللغة نفسه ، وأنها لو رفعت ذلك الجسد الزجاجي الشفاف وأزاحته ، افتراضاً بالطبع ، لما تبقى من النص شيء يذكر ، اللهم الا اصداء اللغة نفسها ورجع الكلمات وجرس الحروف وومض خصائص

١ - انظر مقالة (رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا) المنشور فيها سابقاً .

٢ - المصدر نفسه .

الأسلوب . لأن المقول الشعري لا يمكن أن يوجد ، أساساً ، إلا من خلال اللغة الشعرية ذات الأسلوب المتميز ، حتى لو كانت واحدة وكيئونة مشتركة ، وهما كذلك بالفعل .

وأعني ، هنا ، باللغة الشعرية ذات الأسلوب المتميز تلك الخصائص الوظيفية والمميزات التركيبية من نحوية وصرفية التي تبلور خصائص المستويات الأخرى وتعبّر عنها ، بطريقة متميزة ، كالمستوى التصويري والرمزي والموسيقي والبنائي مما يمس شخصية الشاعر وينبثق عن خصوصية تجربته . ولا يمكن أن تمتلك اللغة صفة « الشعرية » حتى تتمكن من إفراز خصائص أسلوبية تتصف بالانحراف في التركيب اللغوي والاتصال الوثيق بخصوصية التجربة الشعرية . لأن اللغة إذا كانت ، كما يقول بارت ، « أشبه بطبيعة تمر كلية عبر كلام الكاتب ، ولا تعطيه شكلاً معيناً » ؛ وهي ملك للبشر ، لا للكاتب ، أي أنها مادة اجتماعية ، من حيث المبدأ .. فإن الأسلوب كلمة تدل على لغة تفوح في أساطير المؤلف الشخصية الخافية ، حسب رأي بارت ، الأسلوب إذن ملك للكاتب لكنه لا ينتج عن تفكير في الأدب أو اختيار معين بل « يتصاعد من أعماق الكاتب الأسطورية ، وينتشر ويمتد »^(٣) . وإذن فإن اللغة الشعرية والأسلوب وجهان لعملة واحدة تتصل بقضية الابداع والموهبة . ومن هنا تأتي أهمية البحث في عنصر اللغة وضرورة التحديق جيداً في شفافيتها ذلك الجسد البلوري الذي يخفي نفسه كلما استطاع أن يكشف عن خلفيات النص الشعري ومكوناته العميقة بطريقة أكثر جلاء وخصوصية . لذلك لا جدوى من افتراض « شكل لغوي » أو « جسد بلوري » ومحاولة التحديق فيه وحده ، لأنه ببساطة لا يوجد وحده . إذا لا بد من التبصر فيه عبر تلك

الشرابين والاوردة الدقيقة النابضة بالحوية والخيال والممتدة في شبكة لانهائية عبر جميع خارطة الجسد - النص ، ذلك « ان أبرز معالم الجملة الشعرية هو الاعتماد على الخيال واللجوء الى التعبير بالصور ، وماذا الا لأن الشاعر لا يهدف من جملة الى مجرد النقل والاخبار ، وانما يهدف منها الى التأثير في القارئ والسامع ، ولايتأتى له ذلك مالم يصطنع لغة خاصة ، تتجاوز فيها المفردات على نحو غير مألوف في لغة الكلام العادي ، وتتغير فيها العلاقات المعهودة بين الالفاظ »^(١) .

وفي نص الشرقاوي « تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة » تكتسب اللغة الشعرية حساسية خاصة وخصوصية متميزة تتمظهر في محاولة الشاعر التوغل في أدق نسيج المفردات والأصوات اللغوية وجرس الحروف وتجسير الإيقاع الخفي والرنين الكامن فيها ، وكأنما هو بذلك يصور شخصية ضاحي المغني الذي يتحدث الشاعر عن تجربته مع الشعر من خلاله ، وهو يلصق أذنه بجسد آلة العود - اللغة ، مصغياً بشغف ودهشة الى كل رنة تتصاعد من أوتاره وتتجاوب في أنحائه مع نبضات قلبه وخفق روحه اللذين يحركان ريشته المبدعة :

« فاسرح من زيد الأمواج الجوانية قلعية واجدلها

منتظراً أن يشرق من شهقاتي لحن السير »

وليس التعبير بالشعر أو الغناء ، أو بكليهما ، في حقيقته إلا تعبيراً عن هم صاحب الكلمة أو الصوت في ارتباطه بهوم المجتمع وتجسيدا لتوتر العلاقة بين الذات والواقع « أحاول عتق الغبن المرهق في الشفتين » .

٤ - انظر مقالة (الجملة العربية في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة) للدكتور نعمه رحيم العزاوي ، مجلة (المورد) المجلد ١٠ ، عدد ٣ - ٤ ، دار الجاحظ ، العراق ١٩٨١ .

وهو ما يمنح شخصية ضاحي هذا العمق الجديد أو المكتشف مستعدة إياه من مستويات الرمز ومن خصوصية اللغة في النص ، كما يعطي « تقاسيمه » صفة « الجدة » بالفعل ، كما يشير الى ذلك عنوان القصيدة ، وينفض عن صاحبها غبار الأمل الذي ظل متراكماً عليها يصمها بالعجز والعبودية والخنوثة والسكر والعريضة والمجون^(١) ويحجب عن العيون الضوء ووهج الابداع وكلمات الخلق المنبعث من أعماق تلك المخطوطة المركونة في الزمن الأمي ، ويصم الأذان عن صوت الأصالة حيث « الأنغام البدوية من شفتيه تطل على أيام الرعد » .. « مثل المخطوطة / يبحث عن يقرأه / أو يرمي عن كتفيه غبار الأمل » .

إن هذا البعد الفكري والخلفية الاجتماعية والسياسية والفنية ، جميعها يقف بوضوح وراء تميز اللغة الشعرية في نص الشرقاوي ، مما أدى الى إفراز خصائص أسلوبية من جراء الوظائف الجديدة التي اكتسبتها اللغة بفعل تجسيدها لموقف فكري واجتماعي مغاير ، وهو ما قاد الى تغير في الموقف اللغوي ، بطبيعة الحال ، نتيجة للترابط الجدلي الذي تحدثنا عنه من قبل .

يمكن تقسيم مستويات اللغة الشعرية وظواهر الأسلوب التي تفرزها الى أربعة هي : مستوى المعجم الشعري في دلالاته الصوتية ، ومستوى المميز النحوي ، ومستوى البناء الصرفي .

٥ - هذه بعض الملامح المختصرة للفكرة السائدة عن صورة المغنين والممثلين مع الموسيقى في القرن الثاني من القرن الذي ينتمي لها ضلحي بن ولید ، وهي صورة قلقة لهذا الفن الرفيع ، وقد حاول الشاعر أن يحررها من تلك القلقة بتفجير داخلها الناصع (ياليل الدان) وبإكسابها أبعاد التجربة الشعرية الناضجة التي تشترك مع الغناء في مصير واحد .

وسوف تتم معالجة هذه المستويات في علاقتها ببعضها ببعض من ناحية ، وفي علاقة كل منها بالمستوى الذي تشترك معه في فاعلية ، البنية العميقة ، أو البنية الداخلية أو المضمونية أو التصويرية ، مما أمكن أن يجعل كل مستوى من تلك المستويات ذا وظيفة خصوصية متميزة وبمحس بدوره ملامح الخصوصية في جسد اللغة ومظاهر الأسلوب ، أي في شكل الجسد اللغوي وحركته .

- ١ -

حقيقة أن « المفردة الشعرية » الكاملة غير موجودة على الإطلاق ، غير أن علم الأصوات أو الفونيمات بتركيزه على فحص المفردة اللغوية واعتبارها مكونة من أجزاء عديدة تماماً كالجملة ، استطاع أن يكتشف في سياق تركيب مصوتات المفردة الواحدة خصائص نغمية متجاوبة وبصورة واضحة في بعض المفردات خصوصاً ، وهي خصائص إيقاعية يحتاجها التركيب الشعري ضرورة . وهذا يعني انطواء بعض المفردات اللغوية على خميرة أو تربة شعرية صالحة للحرث والزرع والتفجير اليانع . وقد تكون هذه « الخميرة الشعرية » بما لها من مواصفات صوتية متجاوبة تناغمية وذات ارتباط بالأصول المجهولة للغة والضاربة بجذورها في أعماق الطبيعة والإنسان في طفولتهما وأصواتهما الأولى البدائية وحياتهما الأسطورية المشتركة^(١) ، تكون مسؤولة عن كثير من الظواهر الفنية المنبعثة في الكلام الشعري كظاهرة التنغيم والتكرار ودوران توليفة من الأصوات والحروف في الصورة أو الجملة الشعرية أو حتى في النص الشعري ، كما يمكن أن تفسر

٦ - في هذا الاطار يمكن مراجعة الدراسة الطويلة التي قام بها حسن عباس بعنوان (الحرف العربي والشخصية العربية) ، وقد قدم لها عرضاً سريعاً في مجلة (الكاتب العربي) العدد ٦ ، السنة الثامنة ١٩٨٣ .

ظاهرة « الشعرية » في قصيدة النثر وتقف جذراً مشتركاً لكل ماهو شعري من الكلام ، بصرف النظر عن المعايير الأخرى الأكثر جلاء ووضوحاً وقسراً لتفتح فضاء النص الشعري .

ان مفردات مثل ، السندس ، منغوم ، مركون ، النورس ، كهف ، الريشة ، البدوي ، الانثى ، ومئات غيرها يعجز العد عن حصرها ، يمكن ان تعطي انطباعاً أولياً بتوفر مناخ شعري أو إيقاعي متجاوب بين الأصوات في هذه المفردة أو تلك يساعد المتلقي - السامع بدرجة أساسية على الاستعداد لدخول حالة شعرية . ألم تقم حروف وأصوات معينة بدور مشابه في بعض فواتح السور والآيات في القرآن الكريم ؟

(١)

ان هذا التصور الموسيقي لخصائص المفردة الشعرية يبدو مشروعاً ومنطقياً ، مهما تلابسه من صور التخيل غير العلمية والاستسلام لقوانين النقد التدوقي الانطباعي ، وذلك لأن النص الشعري ، هذا بالذات ، مبني أساساً في مجمله ، بما في ذلك المستوى اللغوي ، على تفجير دواخل ومكونات التجربة الفنية في الشعر والموسيقى والاصغاء الى حقيقتها الجوانية ورنينها المنبعث عميقاً من الداخل . ألم تتحرك حروف اللغة وأصواتها معزولة عن علاقاتها في الكلام وكأنها تفعل ذلك بقدرة قادر باحثه لها عن سياق جديد ومعنى مغاير يكتنزه به الشاعر قبل دخولها في علاقات النص وإثر ذلك ؟

فـ « هذي الألف المقصورة واقفة في البحر » ، وهامو الضمير (المغمي / الشاعر) « منشطر بأداة الشرط » و « ماء الفعل تقوس » و « تنتفض الكلمات المنصوبة في الليل / وتكسر كل نقاط الوقف » و « هذا الوتر المسقي بخارطة الليل العربي / يشد على حرف الجر ويكسره / ويهد أداة الشرط / أداة النفي / ويجزم بالانغام زمام الكون » وهامي ذي « همزات

الوصل كواكب رمل مفتوحات كقلب الفقراء « وهاهو ذا الشاعر يسير وراء « قافلة الحرف » و « ماأحلى الحرف بدون ضفاف » الى آخر هذه القائمة الطويلة التي تنتشر أمثلتها صريحة في النص والتي تفصح عن قلق الشاعر في التعامل مع ضوابط اللغة المألوفة السائدة محاولاً أن يفتقها بحساسية لغوية جديدة تفصح عن جوهرها المكنون «مايصنع من وهب القلب اللاهث للكلمات ؟ » .

(ب)

وليس ذلك فحسب ؛ بل يذهب النص الى تفجير أبعد مدى وخطورة من ذلك ، وذلك حين لا يكتفي بالاصغاء الى موسيقى الكلمة والحرف وتحريك دلالاتهما الخاصة في علاقات جديدة ، بل يحاول تفجير الموسيقى نفسها بالكلمة الشعرية والخيال الادبي « صاحت بي الكلمة سامقة / فشبهت بها / ياعود الفتح المفتوح كأرجاء القلب البدوي / افتح شفتي / لأعب النهر الطالع من لغتي » . ويتضح هذا التفجير الادبي للموسيقى من خلال تحريك الآلات الموسيقية تحريكاً خيالياً ، وتفتيق عناصر السلم الموسيقي بالمعاني الادبية ، بحيث تتعانق الكلمة بالموسيقى وتتفاعلان تفاعلاً يخلق أغنية النص « ودقة هذا العود الناضج تخرج بالكلمات » ... « ياقلب الريشة / حاجج باللفظة أوتاري » .

ان النص بأكمله إذن خلية كبيرة واسعة معقدة متشابكة تسبح في أرجائها عناصر الكلمة الشعرية والموسيقى والغناء ، وهو مايمكن ان ينعكس على أية مفردة في النص مستقطباً منها رنينها الخاص ومضيقاً عليها هارمونية النص وموسيقاه العامة ليجعل منها « مفردة شعرية » ، ولاعجب في ذلك ، فقد انطلق النص بأكمله ، في المستوى الاول للتجربة الشعرية ،

من مفردة واحدة هي ضاحي بن وليد^(٧) ، هذا القمقم الذي خرج منه مارد النص .

ان هذه المفردات الثلاث : ضاحي ، بن ، وليد ، لها رنين خاص فهي بالتالي مفردات شعرية على الأقل في تجربة الشاعر واذنه الموسيقية ، ان لم يكن ذلك في جذر اللغة نفسها قبل ان تتلبس معانيها الرسمية المألوفة إذ « ان اللغة العربية تتألف من أصوات صامتة تدخل عليها المصوتات التي تضيف على الأحرف الصامتة جرساً خاصاً »^(٨) . ويذهب الباحثون في أصول اللغة العربية من الناحية التاريخية الى أبعد من ذلك حين يقرر بعضهم أنه قد « حاكى العرب في أصول ثنائية أصوات الطبيعة وأصوات حيوانات بينتهم وعبروا وهم يقلدونها عن هواجسهم ومخاوفهم .. الخ ويضيف ريمون طحان في بحثه عن الأصل قائلاً : « وتبين للباحثين ان اصل حكاية الأصوات في اللغات السامية ومنها العربية هو ثنائي يعتمد على حرفين صامتين مثل : حر ، صل ، طق ، طن ، حن ، صر ، الخ .. ونجد في بعض الألفاظ المتحجرة القديمة ثنائيات إسمية تدل على مفاهيم الحضارة العربية البدائية كأسماء أعضاء الأسرة (أب ، أخ ، أم ، بن ، بنت ، حم ، الخ ..) وما يتعلق بجسم الإنسان (يد ، دم ، ثدي ، شفة ، رئة ، لثة) وما يحتاج اليه من آلات بدائية وما يحيط به من حيوانات ونباتات »^(٩) .

وبالفعل ، كما يبدو ، فإن تلك الأصوات الثنائية في اللغة هي ذات أصل موسيقي ، وهو نفسه المتردد في عناصر النظم الموسيقية المستخدمة في

٧ - يقول الشاعر ان اسم ضاحي هو الذي أوحى له بهذه القصيدة - المقابلة المسجلة .

٨ - الأسنية العربية : ريمون طحان ، جزء ١ ، ص ٦٩ .

٩ - المصدر نفسه ، ص ٨٤ .

النص مثل (فا ، صو ، ري ، مي ، لا) مما يرجع اللغة والموسيقى الى جذر صوتي واحد هو هذه الثنائية التي يحققها النص بصورة مدهشة من حيث دوراتها الملحوظة موسيقياً ولغوياً ، الى حد أن البحر العروضي الذي انطلق النص منه وحافظ في مجمله على تفعيلته ، كما ستوضح الدراسة في مستوى الإيقاع ، هو قائم في إيقاعيته التفعيلية أو العروضية الموحدة والمكررة على هذه الثنائية الصوتية : فاع لن ، فع لن من بحر المتدارك أو الخبب ، والشاعر يعتبره بحراً ذا إيقاع درامي سريع لاهث . ولا أحسبه يعني بالدرامية الا هذه الثنائية الصوتية التي تحمل احتكاكها المباشر بعناصر الطبيعة وعناصر حياة الانسان البدائية (البدوي) كما ذكر ريمون طحان . والأغرب من ذلك كله ، مما يؤكد استمرار النص على هذه الثنائية الصوتية ، ان الشاعر يصير على حذف حرف اللام من (صول) لتصبح (صو) وتتكيف مع اخواتها في ذلك النسق الصوتي الثنائي ، حتى وان أدى ذلك الى كسر القاعدة الموسيقية المعروفة عن هذا الصوت الموسيقي^(١٠) ، وهو أمر مفهم به الشاعر ومأخوذ بتحقيقه على كل مستويات النص ، وصولاً الى جذر الفطرة الأولى وينابيع الأصل البدوية أو « جذر الأصل » كما وردت في النص ، ذلك العنصر الصوتي « المتكون من صوت الخيل ومن أمهاتي » حيث كان « الحرف البدوي فضاء » ، واحتجاجاً على طمس معالم الفطرة الأولى .. « من فض بكاره صوتي البدوي وأعطاه السقلس ؟ » .

١٠ - يقوم قارئ النص لأول وهلة ان الشاعر لا يحيط علماً بقواعد الموسيقى وان هذا الاستخدام لميل لجهل ولغة معرفة ، الا انني لا اعتقد ذلك فهي من الأمور التي لا يحتاج الشاعر في مراجعتها لو كان جاهلاً الى جهد كبير . ومليفسر هذه الظاهرة هو مقنن له تحليل هذه الدراسة حول الرغبة في كسر القواعد الجعدة وصولاً الى حقيقة الإيقاع البشري عبر التعامل مع لغة الموسيقى ونوسيقى اللغة .

(جـ)

ان الشاعر في هذا النص المتميز يخوض مغامرة غير مأمونة العواقب ، ولكن من حقه ان يخوضها على كل حال ، لارجاع كل شيء في الوجود الى أصله « جذر الاصل » : الانسان ، الحضارة ، اللغة ، الموسيقى ، الشعر ، الكون ، قبل ان تتدخل المعارف والعلوم والفلسفة والقوانين والقواعد لتقنين ذلك الجذر الاول وتكييفه حسب مقتضيات الظروف الطارئة ، وحيث خميرة الحياة تبدو طرية كالعجينة قابلة للتشكل من جديد بحيث تتداخل العناصر الاولى وتتزاوج وتتناسل دون توقف وكان كل شيء في الكون يسكن رجم الاسطورة ويعيش حياة الولادة في زمن دائري مغلق او مفتوح ، لافرق في ذلك بين صفات الضد التي هي من فعل الزمن المكسور الى شظايا منها الماضي والحاضر والمستقبل .

من هذا المنطلق الانطولوجي الذي يسيطر على تجربة الشاعر يتداخل كل شيء في النص بضده ويختلط بغيره ، كما رأينا ذلك في نسق الصورة - الضد ونسق الصورة - الخلط ، مما لا يجمعه به رابط منطقي طارئ او وحدة معرفية مستحدثة ، بحثاً عن « جذر الاصل » الذي تنتمي اليه العناصر جميعها دون استثناء او مفارقة او تضاد او طبقة او تفاوت اجتماعي تجسده قوانين اللغة وفوارقها الوظيفية المختلفة بحيث يشير الدال الى مدلول والمدلول الى مرجع كما يقول اللسانيون ، والعكس صحيح بالطبع . أما في النص فإن اللغة ليست لغة بقدر ما هي حياة بحذافيرها تعبر عن نفسها بنفسها ، ولذلك كان تشبيهها بالجسد الزجاجي اللامنظور ، فد « همزات الوصل كواكب رمل مفتوحات كقلب الفقراء » ، « والرملة / هذي الالف الممدودة صارية » ، وهي ليست لغة معرفية منطوقة او مكتوبة ، بل هي ذاتها عناصر الكون والحياة في حركتها الايقاعية الموسقة وتفاعلاتها

ببعض وتوالاتها اللامتناهية : « الصو . صدادح يتموسق مثل الرعدة في جسدي / ويراسل حرفاً مزدلفاً بين الألوان » ، بحيث يدخل كل العناصر في ايقاع كوني واحد مشترك ، اللغة ، الموسيقى ، الذكورة والانوثة ، الداخل والخارج ، الجزء والكل ، الذات والموضوع ، الزمان والمكان ، عناصر الطبيعة ، الانسان البدائي (البدوي) ، الخطوط والاشكال والالوان ، عناصر الوجود الاولى : الماء والهواء والنار والتراب .. وكان الجميع واحد أحد ، يرقص في حفلات المحار ، ويردد ، بصوت بكر عميق كأنه صرخات البدو او نهمة الغواص او شهقات الوتر ، او تقاسيم العود في مصاحبة فن الصوت الخليجي العريق ، يردده الواحد - الجميع :

« ما أصغرنني

وانا النقطة دار العالم حولي »

(د)

وأخيراً فإن التصور الانطولوجي المذكور لم يقتصر تأثيره على اللغة الشعرية في معجمها اللغوي - الصوتي خاصة ، بل تعدى ذلك الى كل مستويات النص مما سبق درسه كالرمز والاسطورة والقناع بما توالد عنها من محاور شكلت أسس المعجم الشعري للنص وخميرة فاعليته التصويرية بمستوياتها المختلفة المذكورة . بل وتعدى أثر ذلك التصور الانطولوجي ، وهو في جوهره حالة شعرية صميمية لقدرتها على لمس الجذور وتفجير الينابيع في الذاكرة الانسانية الاولى ، الى أكثر الأنظمة صلابة في اللغة واشدها تماسكاً عبر المراحل والعصور وأدقها تنظيمياً ، أو استبعاداً ، للسان العربي وتقديره ، وهو نظام العلاقات النحوية والتراكيب الصرفية ، كما سيأتي درسه .

لابد قبل البدء في رصد هذه الظاهرة وتتبعها في نص الشرقاوي من طرح عدد من المقدمات الفكرية التي من شأنها ان تخفف من الشطط والغلط في الحكم على ظاهرة « الخروج » على النظام اللغوي أو الانحراف عن استخداماته المقررة وقوانينه المتعارف عليها .. وتمكن من بحث هذه الظاهرة الشائكة في قليل أو أكثر من الحذر اللازم ..

أولاً : كل نص جمالي لابد ان ينطوي على نظام خاص به يتداخل مع النظام العام بصورة أو بأخرى ، ويختلف عنه بدرجة أو أكثر . وان تطابق معه فقد ملامحه الإبداعية ، وكذلك ان هو اختلف عنه كل الاختلاف .

ثانياً : لدى الشاعر المبدع قدرة مكثفة على استيعاب قواعد لغته الأم ، حتى وان لم يتعلمها تعليماً مباشراً أو مدرسياً . وقد اثبتت النظريات اللغوية الحديثة ذلك وطبقته حتى على مستوى الفرد العادي ، لا الشاعر ، خاصة نظرية تشومسكي في التوليد النحوي .

ثالثاً : ينبغي التأمل والتدقيق جيداً في انحرافات النص الابداعي اللغوية قبل تخطئها ونسبتها الى الجهل بقواعد اللغة او اللامبالاة^(١) .

رابعاً : ان الشعراء المبدعين في كل الأمم هم الينابيع الأصفى للغاتهم ، وهم المجددون الأساسيون في المجرى اللغوي العام .

خامساً : ان الشعر العربي منذ نشأته قد سبق بعهد طويل تاريخ وضع القواعد العربية وتقنياتها وتدوينها ، ولذلك اتخذ اللغويون من ذلك الشعر ، خاصة الجاهلي ، معياراً لعملهم اللغوي .

١١- يمكن مراجعة فقرة (الفن بين المواهب القطرية والنظريات الذهنية) في كتاب « نظرية ايقاع الشعر العربي » ، لمحمد العياشي . المطبعة العصرية ، تونس . ١٩٧٦ .

سادساً : يمكن حساب الانحرافات اللغوية في الشعر المبدع خاصة ، من الضرورات الشعرية^(١٢) ، ولكن لا ينبغي اسقاطها من الحساب ، باعتبارها مظاهر أسلوبية ضمن إطار لغوي واحد قد يبرره يوماً ما تطور اللغة نفسه ، وهوما التفت له فعلاً بعبقرية نفاذة في تقنيته للشعر واللغة (في كل من نظام الدوائر والتقليب) الخليل بن أحمد^(١٣) .

سابعاً : ان القوانين السائدة والقواعد المعروفة لا تشكل مساحة القاعدة اللغوية بكاملها ، بقدر ماهي جزء واضح معلوم من كل خاف مجهول ، وجمهرة كبيرة من اللغويين المعروفين تقر بذلك ، واختلاف المذاهب النحوية اثر آخر عليه . وهكذا ، فإن لكل لغة اصولاً وأوائل قد تخفى عنا ، وتقتصر أسبابها بوننا^(١٤) .

(١)

ان اعرض ، هنا ، الى كل مظاهر الانحراف الاسلوبية في لغة النص « تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة » ، بقدر ما سأعرض لظاهرة تتصل بها وتشكل مظهراً أسلوبياً في لغة هذا النص بالذات ، وان كان له جذور وامتدادات في تجربة الشرقاوي عند عدد غير قليل من شعراء التجربة الجديدة في البحرين ، واعني بها ظاهرة تكسير اللغة عبر مخالفة قواعدها الشائعة وضوابطها المعروفة خاصة من الناحيتين النحوية والصرفية .

١٢ - راجع (الضرورة الشعرية) في كتاب الدكتور ابراهيم انيس (موسيقى الشعر) .

١٣ - يمكن مراجعة كتاب (العروض) وكتاب (العين) وكتاب (الحروف) .

١٤ - اتجاهات البحث اللغوي الحديث في العالم العربي : د . رياض قاسم ، مؤسسة نوفل ، ط ١ ، ١٩٨٢ ، بيروت ج ٢ ، ص ٥١٥ .

وحقيقة الامر ان هذه الظاهرة لم تكن قصراً على شعراء البحرين المحدثين فحسب ، بل هي كما يبدو مرافقة لخارطة الحداثة العربية في الشعر العربي أو في جزء كبير منها ، إذ « تتمثل واحدة من الظواهر المميزة للشعراء المحدثين بالاهمال الذي يبدونه لقواعد النحو وفقه اللغة (الفيلولوجيا) . ويشير خرق القواعد النحوية لدى بعض هؤلاء الشعراء اما الى انعدام المعرفة الكافية بالنحو . وإما الى عدم المبالاة بسلطة القواعد المكتوبة . وفي الحاليتين ، ثمة امتناع واضح عن التطبيق مع النظام القائم والمتناقل عبر التراث »^(١٠) .

ولست أشك في أن الشرقاوي مر بهذه المرحلة من « انعدام المعرفة الكافية بالنحو » وربما ما يزال يترنح فيها نظراً لحداثة تجربته مع الشعر ولصغر سنّه : وهو أمر ينسحب على معظم شعراء البحرين الشباب خاصة شعراء الحداثة الذين غالباً ما يعالجون اللغة بوعي حاد وبحساسية جمالية مفرطة في قصائدهم .. وهو أمر لا تخفى الدهشة إزاءه .. وربما يفسر تحليل أحد الدارسين المحدثين الذين حدقوا بعمق في هذه الظاهرة ، عربياً ، حين قال مستطرداً : « بل أكثر من هذا ، ان هذه اللامبالاة تتخذ لدى بعض الشعراء صيغة فعل إرادي أو عمدي ، يبدو كما لو كان يشكل جانباً من هذا الديالكتيك الابداعي القائم على الهدم وإعادة البناء ، الذي يطمح الشاعر الحديث الى تحريكه في اللغة العربية »^(١١) . وقد ينسحب هذا الحكم على تجربة الشرقاوي والتجربة الشعرية الجديدة بعامة في البحرين ، وإلى حد ما قد ينسحب على النص الذي نحن بصددده ، غير ان اللافت للانتباه حقاً هو

١٥ - انظر (الجملة الشعرية الجديدة) وهي دراسة مطولة كتبها كمال خير بك ،

مجلة (الكرمل) عدد ٣ ، ١٩٨١ .

١٦ - المصدر نفسه : انظر فقرة (تحدي الأعراف اللغوية) .

كون معظم الانحرافات النحوية والصرفية الواردة في النص المذكور ، مما يمكن تفسيره وتبريره بإرجاعه الى قواعد لغوية غير مستخدمة في العربية -الشائعة والمتداولة مما تدل عليه الشواهد النحوية القديمة من أشعار العرب وأمثالهم . والاكثراً لفتاً للنظر كون الشاعر يصر على توظيفها ، خاصة مايتصل بالميز النحوي ، على ذلك الوجه بالذات دون غيره مما يجوز فيه القول ، وهو الشائع والمعروف ، دون ان يستدعي ذلك كسراً في الوزن الذي لن يكون عقبة في وجهه لو أراد الرجوع الى القاعدة اللغوية العامة . ويمكن إيراد عدد من الأمثلة ، على سبيل الطرح لا الحصر ، التي يزخر بها النص ، ومنها :

١ - هل كنت الجوعُ (بالرفع) يواجه في الساحات كسرة خبز ؟

- هل كنت الشاعرُ يدخله الرمز ؟ (برفع الشاعر) .

- كنت الجالسُ مثل سؤال الأبيض في الريشة (برفع الجالس) .

٢ - يهز يده فلا يتساقط منها غير الآه

٣ - صاحت بي الكلمة سامقة (بالرفع) .

- صاحت بي النجمة داخلة (بالرفع) في ذروتها

ان مايستوقفني ، هنا ، حقاً من بين الأمثلة السابقة هو المثال الاول ، وذلك لإلحاح الشاعر والنص عليه إلحاحاً يفضحه التكرار المتلاحق والمتلاصق ، حتى يتوهم متلقي النص ، لأول وهلة ، ان الشاعر يصر على تحديه بكسر قواعد اللغة التي ألف بمقتضاها اسم كان مرفوعاً وخبرها منصوباً ، وهي أبسط قواعد اللغة المدرسية وأكثرها وضوحاً ومثالها من أكثر الأمثلة دوراناً في اللغة العربية . هل أراد الشاعر ان يقول شيئاً آخر غير ذلك ؟ نعم ، واستبعد جهل الشاعر لهذه الحقيقة اللغوية المدرسية

البسيطة ، بدليل ورودها في معظم النص سليمة حسب القاعدة العامة^(١٧) .
وأكثر ما يجعلني أجيب بنعم هو استقطاب هذا النص ، من بين كل قصائد
الشاعر المتأخرة ، لهذه المظاهرة اللغوية الفريدة وتمركزها الواضح فيه ،
مما لا يدع مجالاً للشك في أنها تعني وجهاً غير وجه الجهل باللغة . وحتى
نخلص الشاعر وأنفسنا من عقدة الجهل والوقوع في الخطأ اللغوي ينبغي
التذكير بالشاهد النحوي الذي أورده صاحب جواهر الأدب مؤكداً صحة
الرفع بعد كان في بعض المواضع كأن تكون زائدة مثلاً . والشاهد هو بيت
من الشعر قالته أم عقيل وهي ترقص طفلها :

أنت تكون ماجد نبيل إذا تهب شمال بليل
ويرفض الأستاذ ابراهيم العريض الأديب واللغوي المعروف « مجرد
الاكتفاء بالقول أن (تكون) هنا زائدة ، فهي قد خصته بالصفتين في
حاضره وفي مستقبله خلفاً لأبيه » ، ويلخص العريض موقفه من أمثال هذه
المظاهرة قائلاً :

« ان قواعد اللغة - عند وضعها - لا يمكن ان تكون غاية في حد
ذاتها ، ولو انصف النحاة لاعتبروها وسيلة لفهم أسرار اللغة »^(١٨) .
ان ما أراده الشرقاوي في ذلك ليس بعيداً عن تحليل العريض لهذه

١٧ - لم يرد مثل ذلك ، الخطأ ، في مرحلة الشاعر الأخيرة التي ينتمي لها النص على
الاطلاق . كما أنني قمت بجرد للأخطاء اللغوية الواردة في النص ، وذلك بطلب
من الشاعر نفسه ، وحين أطلعته عليها أصر على ان تبقى تلك الكلمات مرفوعة
دون ان يستطيع تبرير ذلك نحوياً ، ولكنه ذكر أنها في هيئة الرفع تؤدي المعنى
الذي أريده .

١٨ - انظر (العربية قبل سيبويه وبعده) دراسة منشورة في مجلة (كتابات) عدد

١٧ الخاص بالعريض ، البحرين ١٩٨١ وهي بقلم ابراهيم العريض . وهي في

الأصل محاضرة القاها في أحد المؤتمرات اللغوية .

الظاهرة في الشاهد المذكور مرتكزاً على تقسيم الجملة الى زمنين في الحاضر والمستقبل وكأنه بذلك لم يبعد كثيراً عن اعتبار (تكون) زائدة حين اعتبرها شبه جملة معترضة تتجه في معناها لزمن المستقبل متخللة أو معترضة زمن الحاضر الذي يسود البيت والمتمثل أساساً في المبتدأ والخبر ، وهي صيغة يقينية تحملها جملة تامة على العكس من شبه الجملة الناقصة والمعترضة والمنقطعة .

غير ان الامر في مثال الشرقاوي يزداد تعقيداً وتداخلاً كما ارى فالزمن لا ينقسم بل يتواصل متداخلاً متصلاً متفاعلاً دائرياً بين الماضي / الحاضر والحاضر / الماضي وذلك لكونه محصوراً بكثافة بين صيغة الاستفهام الصريحة (هل) المتصلة بفعل الماضي الناقص ذات الضمير المتصل العائد على الشاعر أو الجوع (كنتُ) ، وصيغة الجواب الضمنية المستدركة والسريعة والحاسمة التي تقطع على صيغة السؤال استرسالها وامتدادها في الذهن لتقطع الشك باليقين ، الشك الصريح باليقين المضمحل (أنا) الشاعر يدخله الرمز ، (أنا) الجوع يواجه ، وتؤكد الجملة الثالثة الضالية من صيغة الاستفهام (كنت الجالس مثل سؤال الابيض في الريشة) ، في الوقت الذي تتضمن بصراحة كلمة (سؤال) بين مفرداتها وهي في صيغة الاثبات أو الاخبار ، تؤكد تداخل الأزمنة عبر صيغتي السؤال والجواب ، الشك واليقين ، الصريح والضمني ، الماضي والحاضر . ولست ارى إضافة (سؤال) الى (الابيض) مسبقاً باداة تشبيه ملحوظة (مثل) الا ربطاً للشك الصريح باليقين الضمني ، وللسؤال بالاجابة المحتمة وان كانت غامضة كالرمز أو اللون الابيض ، وللماضي المنحسر (مهما امتد) بالحاضر المتفتح على صفحة المستقبل . وليس أدل على هذه التحولات الزمنية المكثفة في تلك الصياغة اللغوية التي توحي بخطئها لأول

وهلة ، من انهماك عناصر الزمن المتداخلة والمتولدة والمتضادة في المقاطع
التالية المتوهجة بالرؤيا والحلم :

كنت الجالسُ مثل سؤال الريشة في الريشة
نازفة عيناى

وللبي طفل ملغوم بالحب

اهذي الغبشة تبحث في اشجار الاوتار عن العش الضائع

ام كان مناي الصبح حريقاً مطرياً

لم يسمعني احد

لم يسمعني

وانا البدوي اخيط فضاء وترياً

والفصله افقاً طالع

من امواج البدو المرتعشات على اطراف غدي

فارحم ارحم ارحم كمدي

ان جميع هذه التحولات الزمنية ، وهي جزء صميم من اجواء النص
يرتبط بالزمن الاسطوري الذي بينته الدراسة في فصلها الاول ، وغيرها من
عناصر الثراء التي اكتنزت بها تلك الصياغة ، مما سيجيء ذكره ، قد
فجرتها حركة صغيرة من النصب الى الرفع قام بها مميّز نحوي خالف مألوف
القاعدة الى سر من اسرار اللغة فرغم اللفظ الذي من شأنه النصب الغالب
والمتوقع ليرفعها الى مصاف الفاعل والكلم المرفوع ، وذلك ، ان الرفع علم
الاسناد ودليل ان الكلمة يتحدث عنها ، بعد ان كانت منصوبة بحركة
الفتحة التي هي « ليست بعلم على إعراب ، ولكنها الحركة الخفيفة
المستحبة التي يحب العرب أن يختموا بها كلماتهم مالم يلفتهم عنها لافت

فهي بمنزلة السكون في لغتنا الدارجة ،^(١٩) .

ويبدو ان الشرقاوي ، بسليقته اللغوية السليمة كشاعر عربي مبدع في لغته الأم ، قد كان يحوم حول مثل تلك الحقائق الجوهرية في اللغة ان لم يقع في حماها ويفجر اسرارها المكنونة في لغة الخلق والابداع نفسها ، فقد اصر على الضمة بدلاً عن الفتحة ، وكأنما هو يدرك جيداً أن هذا التغيير الاعرابي على حركة آخر الكلمة انما يمس وضع الكلمة ذاتها وأكثر من ذلك يمس تركيب الجملة بأكملها ، ويقيناً كان يدرك أن كل تلك التغييرات البنوية سوف تدخل هذه « الصياغة الجديدة » في مناخ النص الذي كان يتطلب مثل ذلك الانحراف النحوي ليتلام مع بنائه العام ويتناغم مع لغته وصوره ورموزه . وهو ما يبرر الحاحه على تكرارها واصراره على بقائها في النص بعيدة عن قائمة الاخطاء اللغوية المجردة ، حتى وان أعوزه التأويل والتفسير مما لا يملك الشاعر منهما ذخراً .

والنفس الشرقاوي الى هذه الحقيقة لم يكن مقصوراً على هذه الصياغة الواردة في عدد من المواضع في النص ، حتى يظن المرء أنني اعتسر الاحكام والنتائج كالذئب الذي يحلب نملة ويشرب منها راثباً وحليباً ، بل ان هذه الحقيقة تتمدد في نسيج النص بصورة واسعة ومتشابكة لا يمكن تفسيرها أو لمس جوهرها الا بمثل تلك الصياغة اللغوية التي من شأنها ان تربك مألوف القاعدة وتوقظ وجدان المتلقي عبر أذنه وعينه في تعلقهما بالحركة المتغيرة ، وتبدأ بعدها مراجعة النفس وإعادة النظر وقراءة النص من جديد قراءة مختلفة متصلة بتلك الحقيقة الجديدة . والنص صريح في

١٩ - المعنى والاعراب عند النحويين ونظرية العامل: د . عبدالعزيز عبده ابو عبدالله : القسم الثاني ، ط ١ ، منشورات الكتاب والتوزيع والاعلان والمطابع - طرابلس ، ليبيا - ١٩٨٢ ، ص ٧٣٤ .

هذا المقترح :

ماغلثة الريح اذا وقلت في الكف ولم تصرخ ؟

ماغلثة الأنغام إذا شهقت بالحرف ولم تشدخ

راس النائم ؟

ان الشاعر منذ مطلع النص الذي قمت بتقديم تحليل مفصل له ، يشرع في لعبته الفنية الخطيرة بتجريد عناصر اللغة من خلال استنطاق الحروف وتفجير طاقاتها الصوتية والشكلية (الكتابية) ورصد حركات اللغة من فتحة وكسرة وضمة وسكون ، وأدواتها من جزم وشرط ونفي ووقف ، ونقاطها وفواصلها .. وليس حصيلة كل تلك الأجزاء والعناصر في مجموعها الا اللغة نفسها في قواعدها وضوابطها ، نحوها وصرفها ، وهو مايقوم بتفجيده عبر زوايا قد تبدو غير ذات أهمية الى الحد الذي قد تحسب على جانب الأخطاء اللغوية التي تنتشر في اعطاف النص وجوانبه من أوله لاخره .

ان ديدن الشاعر في خضم هذه اللعبة التفجيرية لعناصر اللغة ودأبه هو إعادة اللغة الى شبابها القوي وينابيعها الصافية المتفجرة ، وذلك باختراق الراهن والاتجاه نحو الكامن ، أو كشف الظاهر بالباطن كما يقول النص ، ومن هنا تأتي وتليق « البدوي » المركزية في النص التي تجذب نحوها كل شيء كمركز الدائرة ، هذا البدائي أو البدئ الذي تبدوله سمات الظاهر والباطن وتتبدى له غوامض الأمور بفراصة كاشفة نادرة وهو بدء كل شيء : اللغة والشعور والارض والبحر والزمن العربي منذ الموسيقى حتى آخر الفواجع العربية التي يعاصرها النص . والشاعر ، ولكن « في البدء كان الكلمة » ، أي اللغة حيث كل شيء يتشكل وفق هوى النفس ويتجه نحو معانقة الكون ، حيث الزمن الدائري حين كانت الحركة سكناً تتفق منه

بقية الحركات : الضمة والفتحة والكسرة أو العودة الى الأصل الساكن ، مركز الدائرة ، والنقطة التي يدور حولها العالم ، أو « جذر الأصل » كما يعبر عنها النص في أكثر من موضع صريح ، قبل ان يكون « الرفع علم الاسناد » ، أي الفاعل الذكر « ودليل ان الكلمة يتحدث عنها » وقبل ان تغدو « الفتحة ليست بعلم على إعراب » أي الأنثى المفعول فيها أبداً لكونها « الحركة الخفيفة المستحبة » وقبل ان يكون الجر علم الاضافة سواء أكانت بحرف ام بغير حرف^(٢٠) ، أي التابع أبداً لغيره والمجرب به .

هناك ، في « جذر الأصل » أو في « النقطة » أو « درجة الصفر » كما يدعوها رولان بارت يتداخل الساكن بالمتحرك ، الذكر بالأنثى ، والفتحة بالضمة والجار بالمجرب ، حيث ينتفي الصراع الجنسي والطبقي والسياسي والاجتماعي المتمثل جميعه في صراع البنى اللغوية . ويغدو النص أخيراً « منطقة سلام »^(٢١) ، ولو مؤقتة ، بعد ذلك التطلحن والصراع على كل مستوياته التي تتخلل شبكة فعالياته المتناسجة . ليس هذا هو أفق الرؤيا الذي يحرك النص نحوه باستمرار ضمن الموقف الملتزم بقضايا المجتمع وهموم إنسانيته ؟ ليست اللغة خلاصة مجردة لتلك القضايا وهموم ؟ ليست كأننا اجتماعياً حياً يتطور وينمو بتطور بني المجتمع ونموها ؟ ليست عناصر اللغة تجريداً أو معادلاً فنياً وفكرياً لعناصر الحياة والمجتمع ،

٢٠ - المصدر نفسه .

٢١ - يقول الشاعر ديبلان توماس : « ما هدف اليه أخيراً هو ان اجعل الافكار تسير في خط مستقيم ، رغم تصارع الصور الحتمية ، واقول الحتمي بسبب الطبيعة المتناقضة البناء والهدامة لمركز الحياة الدائم . واقتصد استمرار الحركة - فمن هذا التطلحن الذي احسه حولي في الحياة احول ان اقيم نوعاً من سلام مؤقت ، اقتصد ، القصيدة ، انظر مجلة (الثقافة الجديدة) دراسة حسن سليمان .

وصراعها تصويراً لصراع عناصرهما ؟ أليست الكسرة تبعية ، والفتحة ضعفاً وخفة ، والنضمة رجولة وقوة ، والسكون جزماً ووقفاً وتجميداً للصراع عند نقطة محدودة النهاية ؟ أليست اللغة الظاهر الذي يعبر عن سمات الباطن ؟ أو ليس تفجيرها تفجيراً للتربة التي تكمن فيها الجذور متشابكة متصارعة ؟ أليس الكامن وجهاً آخر للراهن ، والعكس صحيح ؟ هلا يجيبنا النص على كل تلك الأسئلة الملحة ؟ نعم إنه يفعل ذلك وأكثر ، وهذا بعض من الأدلة ، على سبيل المثال لا الحصر :

- يعاشر في الكلمات بنات الهيل

- ما أكثرها ادوات النفي !!

- مثل المخطوطة يبحث عن يقرأه

- ياعود الكلمة حيث تهاجمني أرحم بدني

- يسير دخيل الليل الأبيض في أرجاء الضنا

- ويخط على نقط الوقف ضحايا المخفر

- منهمر كنهود الكلمات المبتلات بعطر الهمس

- هات الهمزة يا ضاحي وادخل جرح الصو

- ملنعه بالعاشق امرأة سمراء كقلب النون

- والفقراء سواد يبحث في الهزة عن همزة رز

- يا الحالج في الظلمة هم الكلمة

- يعدو مثل الألف المقصورة خلف صهيل الليل نهار

- هذي الألف المقصورة واقفة / تغويني بولوج الفعل الناقص

- فشربت النقط العربية في كأس الصرف

- يامن علمني منطق طير الحرف

- لن يمتص من الكلمات خيال الشاعر

- يرى في الكلمة أرضاً صالحة
- والحرف البدوي ثضاء
- همزات الوصل كواكب رمل مفتوحات كقلب الخقراء
- يا الحالج بالكلمات سمات الظاهر والباطن
- تاكل امعاء الحرف على مرأى الله
- وحروف الجر العربية للصحراء تجر العود البحري وتكسره
- وتحاصره ادوات الشرط / فاين الفاعل يرفع سيف الوتر البدوي
- ويشهره !؟
- لقمت اللفظة فم
- فخذني يخالطة الحرف اسير وراك
- لو تنتفض الكلمات المنصوبة في الليل وتكسر كل نقاط الوقف
- صوت بفضاء الحرف
- يشد على حرف الجر ويكسره / ويهد اداة الشرط / اداة النفي /
- ويجزم بالانغام زمام الكون
- الفتح شفتي / لاعب النهر الطالع م / لغتي
- والحارات على الكلمات الحبل تعدو

في اطار هذا التصور الانطولوجي لجذر الاصل اللغوي الذي تتوحد في
اسه الواحد الاحد جميع المتناقضات والثنائيات والصيغ ، كما رأينا ، يمكن
كذلك والى حد بعيد تبرير الانحراف النحوي في المثال الثاني « يهز يداه فلا
يتساقط منها غير الاله » بحيث نشعر في صياغة الجملة بخليط من العناصر
المتنافرة من حيث بنائها وعلاقاتها وقد انصهرت جميعاً في سياق لغوي واحد
وتمحورت حول ذلك المميز النحوي « الشاذ » - « يهز يداه » الذي لم
ينتصب فيه المفعول او المهزوز من جراء قوة فعل الفاعل ، بل ارتفع مثل

الفعل والفاعل ليشكل معهما حركة واحدة متناغمة قائمة على بنية الرفع ، بحيث غدا كل من الفعل والفاعل والمفعول بنية واحدة من شأنها ان تعطي صورة النهر ، صورياً وإيقاعياً ، وتشكيلياً قوة وعمقاً يمكن تحسسهما عبر بقية صياغة الجملة حين يكون المثنى (منهما) مفرداً هو الآخر، وبذلك تتماسك الجملة كلها في صياغة بنيوية قائمة على تحاور الاضداد وتفاعل المتناقضات ، كالنصب المرفوع (يداه) والتثنية المفردة (منها) ونفي النفي وصولاً للإيجاب (فلا - غير) وتذكير المؤنث (يتساقط الآه) واضافة المعرفة للنكرة (غير الآه) وانقسام الجملة الى مجموعها الى ثلاثة اقسام متوالدة على المستوى النحوي هي الاثبات (يهزيده) فالنفي (فلا يتساقط) فنفي النفي (غير الآه) اي العودة الى حالة الاثبات الاولى وهو ما يؤكد فعل الهمز ويعمقه كبنية واحدة يتراوح فيها الفاعل والمفعول فيكون فعل الهمز أقوى وأشمل .

ويزيد من عمق هذه الظاهرة الانحرافية ويقوي من أثرها المذكور كونها مبررة في كلام العرب ولغاتهم القديمة التي أصبحت اليوم شاذة بسيادة اللغة الرسمية . فصاحب (شذور الذهب في فهم كلام العرب) يورد شاهداً لغوياً يثبت ان بعض العرب كانوا لا يعربون المثنى بل يأخذونه على البناء المرفوع في كل الأحوال ، والشاهد هو :

إن إباحها وإبأ إباحها قد بلغا في المجد غليتها

وهو ما جعلني أبعد الانحراف اللغوي في المثال السابق عن عداد الأخطاء اللغوية التي يعج بها النص ، وأتلمس عوضاً عن ذلك المظاهر الأسلوبية التي يفرزها ، والفاعلية اللغوية التي تحرك صياغته لتدخلها في حيز التصور الانطولوجي العام ، واللغوي بصفة خاصة ، الذي يحرك مجموع النص ، تماماً كما هو الشأن في المثال السابق الذي كان أكثر عمقاً

ودلالة كما رأينا .

والأمر شبيه بما سبق إزاء المثال الثالث « صاحبت بي الكلمة سامقة »
(برفع الحال) بحيث يمكن ان يلعب قانون التقديرات دور التيار الداخلي
الذي يسري في أوصال الجملة وأركانها ليحل إشكال الرفع كأن نقول :
صاحبت بي الكلمة اني سامقة ، او هي سامقة ، فتكون خبراً لمبتدأ محذوف
او مقدر . وقد أثر الشاعر هذا الأسلوب في مواضع عديدة طلباً لاختزال
الجملة وكثافة الصياغة وتداخل العناصر ، كما في قوله « صرخت الموجة
والشاطئ أين أبي » على نصب الموجة والشاطيء ولا يريد الشاعر هنا
(استصرخت) تجنباً ، كما يبدو ، للزيادة في بنية الفعل اللفظية ، وإمعاناً
في تفتيق الجملة من حيث معانيها الداخلية المبنية على الإيحاء والتقدير كان
تقول : صرخت أسأل الموجة والشاطيء أين أبي . وبهذه الصياغة يكون قد
تداخل ، للمرة الثانية ، الفعل والفاعل والمفعول ، بحيث أمكن أن تدخل
صفة الاستفهام ضمن الصرخة ذاتها من داخلها ومثلها كذلك قوله
« نهمت البحر » .

وأخيراً ، ليس معنى هذا ان النص خال من الأخطاء اللغوية
والأسلوبية ، او انها جميعاً تحمل في داخلها قوة تبريرها . فمن خلال جرد
الأخطاء اللغوية وجدت ثمة أخطاء لتبريرها لغة العرب وكلامهم لاشيوعاً
ولاشذوذاً ، ولا يمكن التوصل الى معانيها بأي وجه من وجوه التقدير أو
الاضمار ، إذ لاملح لها من السياق التحليلي الذي حاولت هذه الدراسة
كشف النص به ، بل هي تسبب غموضاً وإبهاماً وإرباكاً واضحاً للسياق
المعنى والحالة الشعرية ككل ، مما يعد أحد أبرز عيوب النص وسلبياته
الجلية . ومثل هذه الأخطاء ليس قليلاً عدده في النص فهو يفوق العشرين
بين لغوي نحوي وصرفي واملثني وتركيبني وأسلوبني مما ليس هذا مجال

عرضه لكونه لايعني ظاهرة فنية محددة ، بقدر مايعني ان الشاعر مازال لم يستطع التمكن من القانون اللغوي السائد الذي حاول في أكثر من موضع اختراقه من منطلق الحس الفني والهجس الابداعي ، فكتب له النجاح في بعض المواضع ، كما اتضح وسوف يتضح ، ولم يكتب له في عدد غير قليل منها .

(ب)

على المستوى الصرفي لم يعط النص انحرافات لغوية هامة تشكل مظهراً واضحاً من مظاهر الأسلوب فيه ، فيما عدا ظاهرة واحدة يمكن ملاحظة انتشارها الأفقي او السطحي على جسد النص أكثر من توغلها عميقاً في روحه ، كما هو شأن المستوى النحوي ، وربما يعود السبب الى صعوبة تفجير مجال بنية المفردة الواحدة في حد ذاتها وتغيير مكوناتها الداخلية الخاصة . وعلى الرغم من ذلك فقد حاول النص ، في سياق هذه الظاهرة ، تفجير المفردة الاسم بادخال صيغة الفعل عليها او ادخالها في تركيبية الفعل ، فمن ذلك مثلاً صياغته للأفعال (علبنى ، عقلني ، شيأني ، تُشَيِّء يجاسد ، يتموسق ، اتقوقع ، بتسنبل ، يشجرني ، أخضر ، نتجمهر ، قسمني ، تشهب ، وترني ، تدمدم ، انهد) وذلك من الأسماء والصفات التالية على التوالي (علبة ، عقل ، شيء ، جسد ، موسيقى ، قوقعة ، سنبل ، شجرة ، اللون الأخضر ، الجمهور ، تقاسيم ، شهاب ، وتر ، دم ، هدة الغواصين أي ثورتهم) . وهذه الظاهرة ليست جديدة على اللغة العربية وقواعدها المعروفة من حيث العلاقة بين الاسم والفعل واشتقاق الواحد من الآخر ، فهناك باب معروف في النحو العربي اسمه (اسم الفعل او اسماء الافعال) ، كما انها كثرت بصورة ملحوظة في الشعر الحديث خاصة في شعر أدونيس الذي كان أول من ركز عليها ، وتأثر

بها عدد من الشعراء العرب الشباب ، وليس مستبعداً أن يكون منهم علي الشرقاوي في تجربته الشعرية بما فيها هذا النص . وربما يكون هذا سبباً آخر في عدم عمق هذه الظاهرة في النص كمنحى أسلوبى او انحراف لغوي صرني . وان كنت أرى أن الظاهرة في ذاتها يمكن أن تنتمي الى أجواء النص في السياق التحليلي لهذه الدراسة ، لأنها تفسر القلق النفسى إزاء البنى الصماء الجاهزة كالاسماء التي يصعب وضعها في مجرى النص الا وفق علاقات خارجية ، من الناحية اللغوية ، واضحة .. او ضمن علاقات ضمنية تستدعي التأويل والاضمار على مستوى الصورة لبث تيار الفعل والحركة في اوصالها تماماً كالسمك البري أو الاوتاد البحرية ، او ما ذكرناه من أمثلة في المستوى النحوي .. والا فلن تسلم تلك الاسماء الجامدة من تفجيرها من الداخل لتتحول الى شظايا متناثرة حية تسبح في جسد النص المائي كفعل الموسيقى والسنبلة والتشيؤ والمجاسدة الى آخره .

غير أن الجديد في إطار هذه الظاهرة هو صياغة أفعال لأول مرة من أسماء مثل الدم والهددة والشهاب والوتر والتقاسيم . وقد كان الشاعر موفقاً فيها جميعاً فيما عدا « تدمدم » التي يعني بها (كن دماً) لأنها تختلط بمعنى آخر هو الدمدة والدوي الذي هو متكسر في الذهن ، خاصة وأن الصورة التي وردت فيها « تدمدم » لا تحوي أية قرينة تشير الى ظاهرة تفجير اسم الدم في صيغة من الفعل « وتدمدم في أسرار الأوتار لكي تحلم » . وقد يكون الشاعر اهتم بالوظيفة الصوتية التي تولدها صيغة الفعل بتكرار اسم الدم مرتين متتاليتين لتعطي ما هو أشبه بدندنة الأوتار أو نرف الدم المتواصل .

غير أن الشاعر كان موفقاً جداً في تفجير كل من الوتر والهددة والتقاسيم ، لما لصياغتها الفعلية من إحياءات ودلالات تصل بمعنى الفعل

الجديد المنقول إليه الاسم : فإلى جانب القصد من (وترني) اجعلني وترأ ، تحمل الصياغة الفعلية معنى اجعلني متوتراً ، وهنا يلتقي الوتر بالتوتر اللذين لاشك يلتقيان أساساً في حذر دلالي مشترك استطاع الفعل « وترني » ان يكشف عنه ويربطه بمناخ النص العام . وكذلك الشأن مع « انهد » التي تحمل معنى ثورة الفواحين اصطلاحاً وسقوط جدار البيت اوسقته أو جميعه دلالة . وفعل « قسمني » غني هو الآخر بالدلالات التي تجعل التقسيم الموسيقي خلاصة التقسيمات الأخرى ، مما يوسع من مجالها الإيحائي الرمزي في النص ويربطها بمستوياته المتعددة .

وبقيت الإشارة الى استخدام صيغة (الهيل) بإمالة الألف الى الياء بدلاً من حَبَّ (الهال) المعروفة في اللغة السائدة بصيغة الألف الصريحة . وذلك جائز كما يبدو وليس خطأ ، « انما هي لغة العرب ، تنوعت في صور ادائها ونحو أساليبها » كما يقول الأستاذ العريض^(٣) ، إذ لا توجد في الكتابة العربية التي هي حديثة بالنسبة للغة المنطوقة الا ألف واحدة يعبر بها عن عدد الامالات الكثيرة . ولأن النص يهتم بالجانب الصوتي الموسيقي ، وهذا هو موضوعه الأساسية ، فإن مثل هذا الاستخدام لصيغة (الهيل) هو اشد اتصالاً بذلك الجانب الذي ينتج عنه تأثير ايقاعي كما سنرى في دراسة مستوى الايقاع ، إضافة الى ان إمالة الألف القائمة الذكورية الى صوت اليائي يضيفي على المفردة في تلك الصيغة الخنثى شيئاً من الانوثة المستحبة مما يجعل المفردة أرضاً مشتركاً ، دلاليًا وصوتيًا ، بين الانوثة والذكورة ، وهو ما يؤكد عليه الصورة التي تضمنتها المفردة في أكثر من مرة ، وكذلك ما يؤكد عليه النص بشكل عام ، كما ذكرنا ، في سباق التوالد الجنسي بين الكلمة والنغم ، فضاحي « يعاشر في الكلمات بنات الهيل » و « تغيم السدرة

في الهجرة نحو بنات الهيل » .

وفي اطار تلك الظاهرة الصرفية التي تداخل بين الفعل والاسم وبين الدلالة والدلالة وبين الصوت والصوت وبين الجنس والآخر ، نجد الشاعر قد استخدم تركيب « لا بد » استخدام الاسم اذ جعل منه مفعولاً به لفعل آخر واضافه الى اسم آخر ليؤكد على هويته الاسمية الجديدة .. وذلك في قوله : « وانا اشرب في قدح الممكن لا بد الحلم » .

ولئن كان هذا المثال لا يشكل منحى اسلوبياً في النص لعدم تواتره ، الا انه يندرج في اطار الظاهرة الاسلوبية العامة التي تداخل بين عناصر الكلام وأركان الجملة على المستويين النحوي والصرفي كما أسلفنا ، بما يساهم في وحدة النص وتشابك نسيجه الداخلي المتصل بتناسج مستوياته المختلفة ، وهو ما سيبلوره التناول القادم لمستوى وحدة النص .

(جـ)

في ضوء التناول السابق لظاهرة الانحراف اللغوي التي تشكل خصائص اسلوبية مميزة في نص الشرقاوي ، يمكن استخلاص النتائج التالية في اطار ما تقدم من مقدمات فكرية عامة حول هذه الظاهرة التي تتصل بالجانب المبدع من شعرنا العربي الحديث :

اولاً : ليس اتقان اللغة وإجادة قواعدها بصورة مدرسية شرطاً أساسياً من شروط الابداع في الشعر الحديث ، وإن قد يكون عاملاً مساعداً عليه ومعقفاً لمجراه . وذلك لأن الشرط الابداعي مقرون بالحساسية الخاصة في التعامل مع اللغة من خلال قوانين النص نفسه ، مما يؤدي الى عدد من الانحرافات اللغوية الهامة التي قد تحسب ، في اطار الفهم المتعجل والحكم المتسرع والتقليد المتزمت ، خروجاً على قواعد اللغة . في الوقت التي هي من أبرز الخصائص الاسلوبية في ذلك النص والمنبثقة من حساسية

جديدة للغة .

ثانياً : ان الشاعر الحديث ، في الوقت الذي يستخدم اللغة ، يساهم في خلق اللغة وإعادة صياغتها وفق انحرافات وخصائص وتركيب أسلوبية جديدة تستمد اتساعها من الاعماق المجهولة للغة ، وتقوم باكتشافها وتوظيفها بصورة اقرب الى صفاتها الاول البكر . معنى هذا ان الشاعر لا يستخدم اللغة بشروطها هي بل بشروطه هو ، شروط الابداع .

ثالثاً : على قدر ما يوجد في النص الشعري من انحرافات لغوية تشكل مظاهر أسلوبية جديدة وذات حساسية جمالية معبرة عن مستويات النص وبنيته العميقة ، يكون نصيب النص الشعري من درجة الابداع وعمق التجربة واتساع الرؤية الفنية .

رابعاً : ان الانحرافات اللغوية غير المبررة بينائية النص ذاتها من جهة ، وبحساسية اللغة في أعماقها البعيدة الكامنة من جهة ثانية ، لا يمكن اعتبارها خصائص أسلوبية تحسب لصالح النص بل هي تحسب عليه ، ولامر من اعتبارها في قائمة الأخطاء والسلبيات المضرة بالنص واللغة على حد سواء .

خامساً : ان مظاهر الأسلوب وانحرافات اللغة في النص لا يمكن ان تكشف عن بنيته العميقة ومستوياته المختلفة ، الا بعد أن تمنحها تلك البنية « هوية وجود » تكشف انتماءها للنص الذي يجب أن ينكشف بها ، أخيراً ، ومن خلالها . لذلك لا ينبغي غير التريث في الحكم على النص ، ان سلباً أو إيجاباً ، من خلال تلك المظاهر والانحرافات .

سادساً : لا توجد ، ولا ينبغي ان توجد ، في الشعر الحديث « ضرورات شعرية » تقصر الشاعر على ان يقول مالا تريده لغة النص أساساً ، وذلك لأن « الشاعر الحديث يتمتع ، في شكله الحر ، أو أكثر من

ذلك في قصيدته النثرية ، بحرته الكاملة ببناء جملة كما يشاء ، ودون
تحديات مسبقة ^(٣٣) وهي حرية يتحمل مسؤوليتها الشاعر وحده دون
سواه .

وغني عن القول ، أخيراً ، ان توظيف الشرقاوي لعناصر اللغة
وقوانينها النحوية والصرفية في هذا النص المتميز ، يتجاوز كثيراً ما اشار
اليه الدكتور علي عشري زايد في مقالته عن « توظيف التراث العربي في
شعرنا المعاصر » ^(٣٤) من مظهر « توظيف المعجم التراثي » حين « حاول
بعض شعرائنا توظيف المعجم النحوي ولكن محاولتهم لم تلق نجاحاً يذكر
لأنها كانت اقرب الى ان تكون مغامرة شكلية خالصة منها الى ان تكون
محاولة جادة لتوظيف معطى تراثي لنقل مضمون معاصر ، وكان صنيعهم
شبيهاً بصنيع بعض شعراء العصر العباسي عندما حاولوا ان يزينوا
اشعارهم ببعض مصطلحات العلوم » . اولعل الشرقاوي استطاع ، في ذلك
الاطار ، ان يتجاوز حدود الفشل وملاحم المغامرة الخالصة التي اشار اليها
الدكتور زايد . والنموذج الشعري الذي استشهد به الباحث اوضح دليل
حل ذلك ^(٣٥) . فقد عجن الشرقاوي مكونات اللغة وعناصرها بقانون التجربة
في نصه الشعري وكان له منها موقف محدد برؤية واضحة تمثلت على صعيد
كل من مستويي التجربة شكلاً ومضموناً .

ثالثاً : الموسيقى

بسبب مالمقضية الايقاع من أهمية بالغة واثر حاسم في التفريق بين
ماهو شعري وماهو غير شعري ، كان لابد من المقدمات التي تمهد الدرب

٢٣ - انظر مقالة (الجملة الشعرية الجديدة) لكامل خير بك ، مجلة الكرمل .

٢٤ - راجع مجلة (فصول) العدد الاول / المجلد الاول ، اكتوبر ١٩٨٠ م .

٢٥ - كان الشاهد مقطعاً من شعر عبدالرزاق عبدالواحد ومنه « من يجرؤ ان ينسب
نعتاً مقطوعاً لعذاب العالم » .

وتبسط التناول وتحدد القضية ، وصولاً الى معيارية العنصر الايقاعي لتطبيقه على نص الشرقاوي او اكتشافه فيه .

قبل كل شيء أبداً باقتراح هذه المقولة العامة : كل شيء من دون الإيقاع هو شيء عادي من أشياء الحياة اليومية العابرة ، اللغة ، الاشارات ، الرموز ، الأسماء ، الصفات ، العناصر ، الأصوات ، الصور ، المحسوسات ، المجردات ، الى آخره .. حتى الوزن الشعري لا يغدو عنصراً شعرياً ، اي يكون النص الذي يتلبسه شعراً ، قبل ان يخامره الإيقاع وينسرب فيه . وهنا تبرز أول قضية فكرية أمام هذه المقولة ، تتعلق بمفهوم « الإيقاع » من جهة ، وبالفارق أو الفوارق الأساسية بينه وبين مفهوم « الوزن » من الجهة الثانية . وبإضاءة جوانب هذه القضية يمكن تعميق المقولة العامة ووضعها على محور التخصيص والتعميم .

- ١ -

يتفق كل الدارسين لعنصر الإيقاع على ان مفهومه يتصل أساساً ، بعنصر الزمن في ديمومته التي لاتعرف الانقطاع وفي اتصاله وصيرورته ولانهاثيته ، انه النهر الخالد الذي لامنبع له ولامصب ، او الدائرة التي لا أول لحيطها ولاآخر ، فكلاهما يلتف حول نفسه ويدور حول مركزه ، مكتفياً بذاته ، يحيط بكل شيء ولايحيط به شيء . ومن هنا سر قوته وعظمته ، فهو يبتلع كل شيء ويفترس كل حي ويغطي على كل وجود ويكمن في جذر الحياة المتجدد أبداً . ومن هنا خوف الانسان منه وفرجه به ، رهبته ورغبته ، انقطاعه واتصاله على حد سواء ؛ لان الانسان كائن حي - ميت ، له مبتدأ وله منتهى ، محاط بظروفه القائمة ومحاصر بحواسه الخمس ومسجون في قفس الطبيعة ، مكبل بقوانين المادة ودبق الطين اللازب . غير ان هذا الانسان مكتنز بقدرته على التوالد والامتداد ، مشحون بطاقة

- ١٤٣ -

الخيال المجنحة متسع ببحار الحلم ، ثاقب مخترق بحدة الوعي والتحديق في ذاته ومحاوله ، يضحج بالنار التي سرقها من آلهة الزمن ، قادر على أن يحول كل شيء في خدمته ويوظفه الى صالحه ، فبدون الانسان لاقيمة للزمن ، فهو اصم أبكم أعمى مغلق كمحيط الدائرة منكفىء على نفسه . هكذا أوهم الانسان نفسه منذ اللحظة الأولى التي وجدها أمام دائرة الكون ، مثلما وجد السندباد نفسه حول بيضة الرخ الاسطورية ، فحاول اختراقها وكسر قانون عزلتها ليكون جزءاً من ديمومتها ، ويكون هو حاملاً لسرخلودها كما هو الشأن مع جليجامش الذي كان يبحث عن « عشبة الخلود » . ومن هنا كانت أول نقاط التقاطع بين الانسان والزمن في محاولة الاول أن يكون نقطة على محيط الثاني فيخترقه منها وصولاً الى سره ، مركز الدائرة ، الخلود . غير ان الانسان ، هذا الجزء الدخيل ، لا يقتنع بهذه الوظيفة الطفيلية لأنها في الأخير تعني ابتلاعه وانهزامه ، بقوانينه الخاصة قبل اقتحام دائرة الزمن ، وانتصار القانون الأبدى الكلي عليه ، « فالنقرة لازمان لها أي أنها كالنقطة في المكان عند علماء الهندسة ، وعلى ذلك فالزمن هو المدة الواقعة بين نفرتين »^(١) ، لذلك فالانسان لا يتخلى عن خصائصه الانسانية ووظائفه البشرية لصالح الزمن وقوانينه ، مكتفياً بنقطة السقوط على محيط الدائرة والتقاطع معه في لحظة زواج بين الفناء والخلود ، النقطة والمحيط ، الجزئي والكلي ؛ بل هو يحاول أن ينتشر ويتكاثر ويتوالد ويفتت محيط الدائرة الى أجزاء ويقسمها الى مسافات ، متساوية او غير متساوية وفقاً لميزات طبعه^(٢)

١ - تعريف الفارابي للايقاع : انظر دراسة محمود قطاط (نظرية الايقاع الموسيقي عند العرب) مجلة (الحياة الثقافية) .

٢ - يعرف صفي الدين (ت ١٢٩٤) الايقاع بأنه « جماعة نقرات تتخللها ازمة محدودة المقادير على نسب و اوضاع مخصوصة بادوار متساويات يدرك تسلاوي تلك الادوار ميزان الطبع السليم » .

وحركة ذاته هو ، محولاً بذلك كل نقطة من نقاط ارتكازه على المحيط وتداخله بالدائرة وأسرارها منطقة صراع وتوتر وعناق لايفك بين الضد وضده ، منها خرجت ملاحم الانسان الاولى واساطير الخلق والتكوين ومختلف الثقافات والفنون والديانات والشعر والرقص والموسيقى واللغة والغناء والتصوير و ... كل مايتصل بقضاءات الخيال وقدرته على تصور لحظة المصادمة الاولى وتوالدها على محيط الدائرة بين الانى والمعد ، بين الساكن والمتحرك ، بين الواقع والحلم ، بين النقطة والمحيط ، بين الموقع والموقع ، الانامل الناقرة والدف المنقور^(٣) ، الريشة والاورار .. انها لحظة المزوجة بين الفاعل والمفعول ، دون معرفة من الاول ومن الثاني ، مزوجة الفاعل المفعول او المفعول الفاعل ، مقرونة بفعل التوالد والتكاثر والنمو والانتشار على محيط دائرة الزمن ، اختزالاً لخصائص المصادمة البدء والتلاصق الاولى واللحظة البكر ، رغبة في تخليدها وتجديرها واكتشاف جوهرها الحي وقانونها المحرك او « جذر الاصل » . « ان الانسان هو الذي اقام بيديه نصباً ترمز الى عظمة روحه ، وهذه النصب كأثاره الفنية والفكرية العظيمة وآثاره الروحانية - ربما الله نفسه - هي التي يحتاج إليها الآن لتبعده عن تلك اللحظة اليائسة التي يواجه فيها فناءه هو »^(٤) . وبالتالي فإن أية لحظة تماس أو وقوع على خط الزمن هي لحظة إيقاعية أولى تبحث لنفسها عن حالة من الانتظام والتشكل في نسق ايقاعي من معيزاته أنه يقسم خط الزمن الى وحدات زمنية ، أي إيقاعية . وهي لحظة تؤسس في جوهرها المتصارع - المتناغم / المتكامل جوهر الفنون جميعاً بلا استثناء بما فيها الشعر على

٣- الايقاع عند الفارابي هو « عبارة عن سلسلة ازمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة

كالطبل والدف وغيرهما ، المصدر نفسه .

٤- شعراء المدرسة الحديثة : روزنتال ، ترجمة جميل الحسيني ، ص ٦٦ .

اعتبار انه ، حسب تعبير بودلير « السير ضد الحادثة » . وفي اطار هذا المفهوم الميتافيزيقي لعنصر الوقوع او الايقاع ، يمكن الحدس باحتمال كون لحظة الارتطام الاولى بين اللحظة والزمن ذات طبيعة صوتية^(١) على اعتبار انها تمثل اللقاء الاول بين المتحرك والساكن على الأقل في انعكاسها على واعية الانسان التي يشكل السمع خاصيتها البكر والاهم ، كما يبدو ، في ادراك العالم منذ طفولة الفرد أو الإنسانية . وليس معنى ذلك ، ضرورة ، ان الخصائص الصوتية هي الاصل الايقاعي ، وان قد تكون ، حسب هذا التصور ، التعبير المادي الاول عنه . وذلك لان الايقاع متصل أساساً بالحالة الشعورية الناتجة عن ذلك التلامس البكر العميق الجذور في الوعي الجماعي بين المتناقضات المتناغمة . وليس من الضروري أن يكون التعبير الصوتي منبعها كما هو الامر عند كثير من علماء اللغة المحدثين ، ولا التعبير الموسيقي صيغتها المثلث أو شكلها التعبيري الاكمل كما يرى الناقد الايطالي كروتشه . انهما مجرد تعبيرين أو شكلين تعبيريين عن حالة الايقاع الشعورية البكر ، تماماً كالأشكال التعبيرية الأخرى . لأن الزمن لا يمتاز بطبيعة صوتية أو موسيقية حتى يكون التقاطع معه من جنس تلك الطبيعة ، بل هو لا يمتاز أساساً بأية طبيعة كانت الا بطبيعته هو المفصلة على نفسها وخصائصها المجهولة كالدائرة والمرآة في عزلة كل منهما وحياديته . انما يأتي التمايز في خصائص الانسان - الفرد نفسه المتقاطع مع صمت الزمن

٥ - يرى الحسن الكاتب (القرن العاشر) بان الايقاع هو : « قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على اصوات مترادفة في ازمة تتوالى متسلسلة وكل واحد منها يسمى دوراً فالإيقاعات هي اوزان ازمة النغم . والزمن انما سمي زمناً لان على نهليته نظرتين يحصرانه بينهما ، وهو الدوي الحادث » - مقالة محمود قطاط السابقة .

والمنعكس على قضاء المرأة الذي لاقرار له^(٦) . ومن هنا تنبع أنواع الفنون والأدب من جهة وتكتسب التجربة الفنية سماتها الذاتية المتميزة من جهة ثانية . من هنا ، من خاصية الايقاع الميتافيزيقية ، وفي تربته الثاوية في قرار الذاكرة الانسانية البكر يتحرك جذر الفنون المشترك ، ولكنه يتفرع بعد ذلك الى شجرة الاشكال التعبيرية المختلفة والأنواع الادبية ومختلف الفنون التي تبلورها بعد ذلك مؤثرات تقع خارج حدود اللحظة الميتافيزيقية البكر .

في هذا السياق يمكن فهم مقولة اليزابيث درو « ليس الوزن الا عنصراً واحداً من عناصر الايقاع » كما يمكن فهم قولها « انما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس ، او القاعدة التي يتباعد عنها ثم يعود إليها ، وهي عنصر حركة اكبر ، وتلك الحركة هي الايقاع ، والايقاع يعني التدفق ، او الانسياب ، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الاحساس أكثر من التفعيلات » . ومعنى ذلك ان من خصائص الايقاع الجوهرية الانتظام في نسق يحدد هويته او في عدد من الانساق المتصلة أساساً بعنصر الزمن كالمعاودة والتكرار والترجيع والفواصل والحركة والسكون مما يشير الى حركة الجزء في الكل واللحظة في الزمن . كما ان من خصائصه البارزة ، بسبب وجوده جذراً في كل الفنون على الاطلاق بما يعتبر عنصراً أساساً في كل منها ، كونه قاسماً مشتركاً بين جميع الفنون قادراً على تفجير خصائصها او خصائص عدد منها في اطار الفن الابداعي الواحد ، نظراً لانبثاق كل فن من واحدة او أكثر من الحواس الخمس ، في حين ينبثق عنصر الايقاع منها مجتمعة ويعبر عنها وهي في حالة انصهار اولية أساسها الدماغ البشري والحالة الانسانية ، وهو مايسميه

٦ - « الزمن انما سمي زمناً لان على نهائيه نظرتين يحصرانه بينهما ، وهو الدوي الحدث » - الحسن الكلب .

(بریتون) « وحدة الذهن في تعددية المادة »^(٧) التي هي « احساسات متزامنة »^(٨) ففي إطار فن الشعر ، مثلاً ، نجد الايقاع يتخلل اللغة والموسيقى والصور والخيالة والكلمات والحروف ، بما يمكن من الحديث عن ايقاع لغوي ، في النص الشعري ، وايقاع موسيقي وزني وايقاع صوري وايقاع لوني وايقاع صوتي وايقاع معماري وايقاع محسوس وايقاع مجرد وايقاع جزئي وايقاع كلي الى آخره . غير ان جميع الايقاعات ترجع الى عنصر الايقاع الأساس المرتبط بالزمن المنتظم في نسق أو « نسب زمانية »^(٩) كما ترجع أهمية مستوى ايقاعي على آخر ، في إطار الفن الابداعي الواحد ، الى طبيعة المادة الخام التي تتشكل منها خميرة ذلك الفن وقابليته التشكيلية والتعبيرية .. وهي في الشعر اللغة في كثافة مستوياتها الدلالي والصوتي بما يخلق ايقاعاً موسيقياً خاصاً بالشعر وان هو اتصل في بعض وجوهه بفن الموسيقى ، الا انه مختلف عنه بخاصية الكلام أو الدلالة اللفظية التي عادة ماتحرر المفردة اللغوية من شحناتها العاطفية ومكوناتها الموسيقية أو الصوتية ، « فالعواطف مرتبطة بالكلمات أو الأفعال ولا يحررها سوى المعنى »^(١٠) .

(١)

كان لامفر من هذه الرحلة الطويلة المتشعبة في غابات التصور الميتافيزيقي بحثاً عن مفهوم الايقاع من جهة ، وصلته بمفهوم الوزن أو موسيقى الشعر من جهة ثانية ؛ وذلك للأسباب التالية :

-
- ٧ - انظر (الخيلة) تأليف جان برنيس ص ٦١ .
 - ٨ - المصدر نفسه ص ٢١ .
 - ٩ - تعريف الكندي للايقاع .
 - ١٠ - الوهم والواقع : كريستوفر كودويل ، ترجمة توفيق الأسدي ، دار الفارابي ، ط ١ ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٢٥٧ .

أولاً : ان نص الشرقاوي نفسه ذو طبيعة انطولوجية ميتافيزيقية في بعض مستوياته ، كما اتضح من سير الدراسة .

ثانياً : تداخل عنصري الموسيقى والشعر في النص ، لا في مستواه الفني التشكيلي فحسب ، كما هو الشأن مع أي نص شعري آخر ، بل في مستوى موضوعه وفكرته والحالة النفسية التي انفجر النص بين يديها وانبثق من خصائصها .

ثالثاً : ان من أبرز خصائص نص الشرقاوي استنطاق اللغة بالموسيقى والموسيقى باللغة ، استنطاقاً مباشراً لا يمكن تفسيره أو فهمه والاحساس به الا بالكشف عن الجذر الاصل الذي يربط بين الاثنين ، وهو ذو طابع ماورائي ، حسب رأيي .

رابعاً : ان مثل هذه الرحلة ، على علاتها ، يمكن ان تسهل من تناول موضوع الايقاع في النص وذلك بتقسيماته وتفرعاته ومستوياته المتصلة بعدد من الفنون ، وبالخارج والداخل في تقاطع محور الايقاع بمحور الوزن مما يمثل شبكة معقدة في النص تعبر عن تعقيد وتشابك مستويات النص الأخرى التي تناولتها الدراسة في بناء الاعمق .

خامساً : التمهيد لدراسة مستوى وحدة النص الفنية التي تشكل الوحدة الايقاعية أحد مستوياتها الداخلية ، وذلك على اعتبار ان الشعر الجديد كما يفهمه أدونيس مثلاً : « يصدر عن حساسية ميتافيزيقية ، تحس الأشياء احساساً كشفياً وفقاً لجوهرها وصميمها الذي لا يدركهما العقل والمنطق بل يدركهما الخيال والحلم » ، وهذا معناه « ان الشعر الجديد ، من هذه الوجهة ، هو ميتافيزياء الكيان الانساني »^(١) وهو

١١ - زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ١٠ .

مايشكل سبباً بارزاً من أسباب غموضه وانغلاقه ، وذلك لانفتاح جوهره على كل شيء ، كل الكون الانساني ، راسياً وافقياً .

(ب)

من أعطاف التصور الميتافيزيقي السابق يمكن استخلاص تصور منطقي لعنصر الايقاع وعلاقته بعنصر الوزن وتعريف حدود كل منهما وأقسامه ومستوياته وذلك على النحو التالي :

يشكل الوزن خطأً أفقياً في النص الشعري كغيره من خطوط اللغة والأصوات والصور والأفكار الى غير ذلك من خطوط أفقية تمثل بترابطها تراكمات النص الشعري ، وهي تراكمات كمية لولا تقاطعها مع خط الايقاع الذي يحولها ويحول معها الى بؤر كيفية أو نوعية ؛ فخط الوزن يغدو في نقطة تقاطعه بالايقاع ذا خصوصية موسيقية تتصل بتجربة النص وخصوصية الشاعر مما يمثل إحدى سمات الأسلوب، وكذلك الشأن مع بقية الخطوط الأفقية في نقط تقاطعها بخط الايقاع الذي يحولها الى مظاهر أسلوبية متميزة في تجربة النص . ومعنى ذلك ان خط الايقاع عندما يمر على خط أفقي ويتقاطع معه يحوله في نقطة التقاطع بالذات الى حالة إيقاعية تميز ذلك الخط وتمايزه في آن واحد .

ان اول خصائص عنصر الوزن إذن انه خط أفقي يمتد من اول البيت او السطر الشعري وينتهي بنهايته التي عادة ماتكون حرف روي يتصل او يمثل ايقاع القافية في النص ، ثم يبدأ من جديد بعد ان يفرغ نفسه ، وهكذا .

وثاني خصائصه انه مكون من وحدات موسيقية متساوية صوتياً ورياضياً ، بشكل بسيط أو مركب ، تسمى « تفعيلات » ، ويتعدد جسم هذه التفعيلات بين أول تفعيلة في مطلع البيت او السطر الشعري والتفعيلة

الآخيرة منه المتوجة بالقافية . إذن فثاني خصائص الوزن طبيعته الكمية القائمة على التكرار المنظور والرتابة المحسوسة ، ومن هنا تتولد ثلاثة خصائصه المميزة : التكرار والرتابة المتمثلان ، أصلاً ، في التفاعيل الصحيحة والبحور التامة الكاملة في علم العروض .

ووفقاً لهذه الخصائص الثلاث يمكن تعريف الوزن على أنه كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة الممتدة أفقياً بين مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المقفى . ويمكن رسمه توضيحياً على النحو التالي :

تفاعيل البحر وعروضه

الوزن ١ ٢ ٣ ٤ ٥ القافية

ونتيجة لتكرار هذا النمط الوزني في كل أبيات القصيدة فقد غدا البيت ، من هذه الناحية ، يساوي مجموع القصيدة والقصيدة تساوي البيت المفرد ، لذلك برز التعريف التقليدي للشعر بأنه « الكلام الموزون المقفى » ، ولم يكن تعريفاً جامعاً مانعاً على الرغم من صدقه على نظام البيت الواحد الذي هو نظام القصيدة ، لأنه لم يلتفت إلى عنصر الإيقاع التفاضلي حقيقياً على النحو الراسي الذي ستوضحه هذه الدراسة ، والذي من شأنه أن يغير إلى حد كبير من خصائص الوزن الأفقية ، كما سيتضح .

أما عنصر الإيقاع فيشكل خطأ عامودياً يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها ، وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية ، بما فيها خط الوزن ، ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المغزولة ، ويدخلها في نظام شمولي كامل متصل ببعضه البعض ، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفي مركب ، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف ؛ في نفس الوقت الذي يتغير هو بواسطتها من ظاهرة صوتية بحثة

وسلسلة زمنية متعاقبة ، الى اقانيم زاهية من الفكر والصور والرؤى والموضوعات والانكسارات الضوئية واللونية المتعاكسة .. حيث يدخل كل عناصر القصيدة في كون ايقاعي ، نغمي ، شعري ؛ بعد ان ذاب الايقاع فيها ليتجسد خلقاً جديداً متمازجاً بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد ، وتتسرب هي فيه وتتشكل تشكلاً بكاراً كأن لم تكن من قبل مطروحة على قارعة الطريق ، حسب تعبير الجاحظ ، يطرقها القاصي والداني .. وانما هي ابنة صوغها وحسن تصويرها وحلاوة جرسها وحذق تركيبها وجمال سبكها ، انها ابنة ايقاعها الجديد المنبجس من خصوصية التجربة الابداعية ، روحها ومركزها وجذرها الذي تتقاطع فيه كل خطوط النص الشعري وتلتقي الفروع ويرقص الجسد .

واذن ، فإن أول خصائص الايقاع هو انه خط رأسي يسقط من أعلى النص الشعري حتى أسفله متقاطعاً مع كل خطوطه الانفية في نقطة ارتكاز محورية . ومعنى ذلك انه عنصر خفي ، كالرمح ، لا يبين الا من خلال اثره في جسد النص إذ يحرك اعضاءه ومفاصله وخطوطه وعناصره جميعاً حركة او حركات ايقاعية ، متناغمة ، متجاوبة ، راقصة ، تتمظهر حسياً وتكون أكثر وضوحاً من الناحية المادية في تجليها الصوتي أكثر من غيره ، أو موسيقى الأذن بشكل عام ، خاصة عنصر الوزن لما له من خصائص صوتية صريحة خالصة متأصلة في الطبع الانساني ومتجذرة في الروح إضافة الى مافيه من مظاهر التكرار والرتابة والرنين والتقسيم المتقارب المتواتر لخط الزمن مما يربطه أساساً بفن الموسيقى الذي عادة ما يحركه ميزان الطبع السليم ،^(١٢) والذي اعتبره افلاطون أحد المحركات الرئيسية السامية للبشر .. هي

١٢- راجع تعريف صفى الدين للايقاع الموسيقى - المصدر السابق (دراسة محمود

قطاط) .

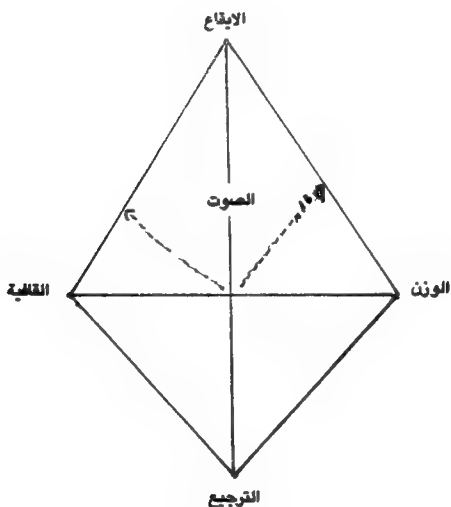
الحركة الصوتية وفي الرقص حيث نجده في الحركة البدنية «^(١١)» . ان الخاصية الثانية للإيقاع ان كونه خافياً لا يبين الا في مظهره الصوتي الصريح . وثالثة خصائصه شموليته التي تتصل بانسرابه في بقية خطوط القصيدة وعناصرها مما يحيلها الى مستويات ايقاعية تتجمع في شكل انساق او مجموعات او وحدات خاضعة لايقاع طبيعتها الخاص ولايقاع النص العام معاً . اما الخاصية الرابعة فهي خضوعه لعنصر الزمن واخضاعه له في أن ينقسم الى وحدات وعناصر متساوية او متألّفة او متكررة او متضادة تتضح في جميع مظهراته الايقاعية الممتدة بين الصوت الصريح ، وزناً ولفظاً ، والصوت المتخفي اشد ما يكون الخفاء في بقية التظاهرات الاخرى : بين الصوت وصداه ، وبينهما يتذبذب الزمان .

اما الخاصية الخامسة من خصائص الايقاع فخضوعه ، ولو مؤقتاً ، لقانون المادة وعناصرها خضوع الزمان للمكان والروح للجسد ، لذلك فهو لا يتجسد الا من خلال آلة او مادة خام موسيقية اولغوية او تشكيلية او بدنية او حتى طبيعية حيث الاصل . واخيراً يمكن تلخيص خصائص الايقاع في تعريفه التالي ، وهو أنه تقسيمات متزامنة خفية ذات طبيعة صوتية عريفة تجسدها أكثر من غيرها بواسطة آلة او مادة خام تقع عليها او تتخللها في حركة أولى راسية^(١٢) ، ثم يبدأ الصدى او الترجيع الذي يحمل معه دوائر التظاهرات الايقاعية الاخرى . ويمكن تقديم التخطيط التالي الذي يوضح

١٤ - نظرية الايقاع الموسيقي عند العرب : محمود قطاط .

١٥ - في أكثر الدراسات الموسيقية والتي تتناول الايقاع : اشارات واضحة او ضمنية الى انه الهي او سملوي او هابط كالوحي من السماء ، وليس تعبير مثل وحي الشعر او الالهام او الموهبة الا صدى لهذه الفكرة العليانية . كما توحي كلمة « ايقاع » لغوياً بنفس المعنى ، حيث « وقع الشيء على الارض وقوعاً . ووقعته ايقاعاً » . انظر (اساس البلاغة) للزمخشري .

تقاطع خط الايقاع الراسي مع خط الوزن الافقي ، في نقطة وقوع زمانية
تنفجر منها كل الفعالية الايقاعية ، في النص الشعري خاصة :



- ٢ -

ويمكن بعد ذلك كله رصد الفعالية الايقاعية في نص علي الشرقاوي ،
وذلك بتقسيمها الى فعالية الوزن وفعالية الايقاع ، بحيث يتخذ الرصد منهج

التركيز على مظهر الصوت وتنامياته وتحولاته ومستوياته ، وذلك لما لهذا المظهر من أهمية خاصة في النص تتصل بموضوع النص نفسه قبل تشكيله الفني ، وذلك يستدعي الابتداء بالمستوى الأوضح ، أو بمستوى الصوت قبل الصدى .

(١)

ان الفعالية الوزنية في النص تنزع بوضوح شديد نحو فضاء الحرية أو التعبير الموسيقي الحر من حيث كسر طوق البيت التقليدي بترابط تفاعلية وتجاورها وتكامل نسقها الإيقاعي الجاهز ، الا انها في الوقت نفسه تلتزم بنظام التفعيلة التي هي جذر الوزن البيتي ووحدته التركيبية الأولى موسيقياً ، وان نحا ذلك النظام منحى عامودياً يتنامى من الأعلى الى الأسفل في موجات أفقية غير منتظمة تعتمد السطر الشعري الحر (بدلاً من البيت المكمل) الذي قد يقصر الى حد التفعيلة الواحدة أو جزء منها ، وقد يطول ليصل الى عشرين تفعيلة أو أكثر . وهذه الخاصية من شأنها ان تضع فاعلية الوزن الأفقية منذ البداية في تداخل بفاعلية الإيقاع الراسية . وهذا التذبذب الوزني بين فضاء الحرية (كسر نظام البيت التقليدي) والتمسك بجذر الأصل (التفعيلة) في جميع النص ، قد يمهد لخلق مناخ نفسي يعكس تذبذب البدوي (مركز النص) بين الصحراء والبحر ، تذبذباً يشمل فيما بعد جميع الدوائر المتوالدة عنه من مستويات عديدة تم درسها ، طالما انه مشدود بين « جذر الأصل » و « فضاء السندس » وبين « النقطة » و « دوران » العالم « من حوله .

ان اول سمة ، إذن ، يتسم بها الوزن الشعري في نص الشرقاوي هي موازنته بين طرفي الاصاله والمعاصره موازنه محكمة قلما داخلها الخلل واعترضها الاضطراب كما سيتضح . فالنص يتكئ ، اتكأ كلياً في وزنيته على تفعيله بحر المتدارك التي لم يدركها الخليل في عروضه وموازينه وبحوره وتداركها عليه الاخفش من بعده ، وذلك لان العرب نادراً ما نظموا على هذا البحر الذي ظل بكرة حتى وقت متأخر من تاريخ الشعر العربي فهو على عكس حمار الشعر « الرجز » او مطية الشعر « الطويل » اللذين اختلف الشعر العربي على ركوبهما منذ نشأته حتى عصوره المتأخرة جداً .

وقد يكون لهذا الاتكاء على بكورة المتدارك طرافة تتصل بحرص نص الشرقاوي على الانبثاق من زوايا النسيان والبكورة على كل المستويات الرمزية واللغوية والتصويرية والايقاعية كما بينا من قبل . وهو منحى يشكل سمة النص البارزة ، إن لم يكن يشكل قانونه الخاص أساساً ، فيما يعبر عنه النص بعبارة « جذر الاصل » او « النقطة » بالنسبة للدائرة . ويبدو في هذا الاطار ان غفلة الخليل عن بحر المتدارك او الجنب كما يسمى أحياناً كانت طبيعية إن لم تكن مقصودة ، وذلك لأن هذا البحر مكون من انتظام « فاعلن » عدداً من المرات في البيت الواحد . و « فاعلن » ، كما يبدو ، هي الجذر التفعيلي لكل بحر الشعر العربي لأن فيها يكمن الحد الأدنى من المقاطع الوزنية المتمثلة في الحركة والسكون ، ولأن في تحولاتها شتى الامكانات الوزنية التي تشكل اوزان البحور الأخرى جميعاً والمتمثلة في الاسباب والاولاد والقواصل ، إذ تحتوي « فاعلن » في تحويراتها الدنيا عليها جميعاً وهو ما يضمن لها أن تكون قاعدة او جذراً للبحور الشعرية

جميعاً ، وهو ما جعل الثليل ، في نظرنا ، يغفل أو بمعنى أدق يتغافل عنها ، كما جعل الشعر العربي في عصوره المبكرة لا ينظم عليها في بحر صريح ، لأنها تمثل الموسيقى الصرف غير الممزوجة وغير المركبة والتي ربما كان الشاعر العربي يتجنبها لسهولة استخدامها وبدايتها الموسيقية الخالصة . وقد يكون ذلك ، بالمقابل ، نفس السبب الذي جعل البحر المتدارك مطية الشعر العربي في عصوره المتأخرة ، خاصة في العصر الحديث .. مما يمكن ان يتجاوز مجموع النظم وفقاً لتفعيلية المتدارك تسعين بالمائة من الشعر العربي الحديث . وهي سهولة مؤكدة ولجها هذا الشعر من بابها الواسع ، إذ لا يتطلب النظم وفقها الا المزاوجة الدنيا والبسيطة بين المتحرك والساكن مما هو موجود أساساً في النثر اليومي الذي اقترب الشعر العربي الحديث منه كثيراً واتهم به في أكثر الأحوال . غير ان هذه السهولة في نظرنا سهولة صعبة وهي أشبه بما أسماه النقاد العرب في الشعر بالسهل الممتنع . وذلك لأن سلم الموسيقى الشعرية ، ان صح التعبير ، قد نضج منذ زمن بعيد واكتمل بوصوله الى اقصى درجات التركيب والتفريع والتمازج التي تعكس بدورها ذروة المزاج العربي وقابليته الموسيقية في مرحلة من انضج مراحلها التاريخية والنفسية والفكرية والتي استطاع الخليل بعبقريته فريدة وفكر نظري نافذ ان يقننها ويحصرها في بحوره الشعرية ، تاركاً دوائره الشعرية تنداح من الناحية النظرية فقط ، عن دوائر أخرى متسعة تدخل في حيز القوة والامكان لا الفعل والواقع .

ان سلم الموسيقى الشعرية العربي ، بعد نضجه واكتماله ، قد وصل الى طريق مسدود وافق مغلق فيما يبدو ، أو ربما اكتملت الدائرة المزاجية والجمالية والحضارية به ، فلم يعد قادراً على تجاوز شروطه الذاتية وقوانينه الخاصة ، فدخل الشعر في حلبة النظم في عصوره اللاحقة وصا

نوعاً من المعاضلات اللغوية او المنطقية او البديعية او الشكلية التي ضحت بروح الشعر وتمسكت بجسده الوزني المتجمد . ولم تكن محاولات التجديد المتمثلة في الموشحات والمسمطات والمزدوجات والرباعيات والخماسيات وشعر التفعيلة الحديث الاشهاديات متتالية ومتنوعة على جمود ذلك الجسد الموسيقي بعد اكتمال سلمه وانفلاق دائرته مما جعل أية حركة في سياقه اشبه بالدوران في المفرغ او السير للوراء .

ولذلك فإن تأكيد الشعر العربي الحديث على تفعيلة البحر المتدارك هو تأكيد على الجذر الحي الذي يمكن أن تخرج منه قابلية موسيقية جديدة مختلفة تنطلق من معطيات ظروف الانسان العربي في حاضره لترسم طريقاً الى مستقبله وتؤسس سلباً موسيقياً جديداً يعكس حساسيته الجديدة نفسياً وفنياً واجتماعياً ويصعد بها الى فضاءات الحلم المتجددة ، دون ان ينقطع عن « جذر الاصل » الحي ابدأ والذي سبق وأن انبثقت منه حضارة شعرية بأكملها نضجت واكتملت وآتت اكلها . ان الشعر العربي الحديث بتجبره تلك الحضارية الشعرية المكتملة ، في اطار الموسيقى الشعرية الآن ، يسعى لتأسيس حضارة شعرية اصيلة ومتجددة في الوقت نفسه .. ومن هنا تأتي قيمة التركيز على تفعيلة المتدارك من الناحية الكمية ، وان كانت هذه القيمة تكتسب ابعاداً كيفية زاخرة في النماذج الشعرية الحديثة الجيدة منها على وجه الخصوص ، خاصة حين يتجه النموذج الشعري من البساطة الوزنية المعتمدة على التفعيلة الواحدة الى التركيب الذي يفجر أكثر امكانيات تلك التفعيلة من بحر المتدارك ويدخلها في كثير من الاحيان ببعض التفاعيل الاخرى القريبة منها في الاصل كتفعيلة البحر المتقارب ، او يجزئها ويجعل من احد أجزائها مفاصل يتحرك بواسطتها جسم الوزن الشعري في النص ، كما سنرى في نص الشرقاوي .

ولست أشك في أن الشرقاوي حين اتكأ على تفعيلة المتدارك ، ليس في هذا النص فحسب بل في كل ماكتبه من شعر تقريباً ، كان يتوخى السهولة أو الاستسهال والبعد عن تكليف النفس وتجشيمها مالا طاقة لها عليه ، شأنه في ذلك شأن الشعراء العرب المحدثين خاصة الشباب منهم أو من يسمون بجيل السبعينات . غير أن الحساسية الشعرية المبدعة كفيلة بأن تحيل تلك السهولة الظاهرة الى نسيج لا يقل صعوبة في تشابكه وتعقيدته عن البحور الوزنية المركبة والتي يصعب امتطاؤها على الشعراء الشباب ، أو لا يروق لهم ذلك . وقد استطاعت هذه الحساسية عند الشرقاوي أن تختزل التفعيلة الصحيحة الكاملة « فاعلن » في سببها الخفيف « فا » مما جعلها لاترد صحيحة وإو مرة واحدة في النص بأكمله الذي اعتمد على صيغتيها الآخرين « فعلن » كفاصلة صفري و « فع لن » كسببين خفيفين متلازمين ، وكلاهما مكون أساساً من حركتين طرفاهما السبب الخفيف الساكن والسبب الثقيل المتحرك تقف « فا » بامتدادها مفصلاً طرئاً حياً يوصل بين الخفيف والثقيل وبين التفعيلة والآخرى مفضياً الى نمو موسيقي متناسق في جسم النص الوزني ، كما يتضح من المثال التالي :

« لكن هجرتني / تهتُ / فتاهت في شفتي

أيام كنت اشكلها قافلة للوتر الثامن

مي . يتوهج في طين البدو الناتج موالاً في الصو ،

إذ يصعب قراءة هذا المثال من الناحية الوزنية دون أن تتوقف القراءة عند « قافلة » لتستخرج منها « فا = قا ، و ، فعلن = فلتن » وكذلك الشأن مع « مي = فا » في أول السطر ، وإيضاً في وسط كلمة « البدو » . وهكذا تنسجم القراءة موسيقياً على تفعيلة بحر المتدارك من خلال تفعيلتين بين تفعيلتين مخيونتين أو محرفتين عن التفعيلة الصحيحة

التي تقف بينهما مختزلة أشد ما يكون الاختزال في صورته الأدنى من الحركة والسكون « فا » ولكن لتؤدي دوراً مفصلياً أساسياً بينهما لاستقيم القراءة الموسيقية إلا به . وهنا نعود ثانية ، في مستوى الوزن ، الى تلك العلاقة الثلاثية المحورية في النص التي تقوم أساساً على طرفين ووسيط لانتحقق العلاقة وتستقيم بينهما إلا من خلاله ، كما أوضحنا ذلك على المستوى الدلالي الرمزي . وهو ماتشي به هنا هذه العلاقة الوزنية الثلاثية بين احتمالات تفعيلة المتدارك : فاعلن (مختزلة) وفعلن (متحركة) وضع لن (ساكنة) . والذي جعلني أزعج اختزال فاعلن الأساسية في « فا » وانها هي يعينها ، هو ان فاعلن - الأم لم ترد في النص كله ولو مرة واحدة كما ذكرت ، إضافة الى ان « فا » بالفعل قد لعبت دور الوسيط في كل مرة بين « فعلن » و « فع لن » حتى لا تكون جملة موسيقية قصيرة مثل :

« احزان الحيرة بيني والصو »

المكونة من : فع لن / فع لن / فعلن / فا / فع لن .. تغدو مجرد تتالٍ رتيب لأسباب خفيفة يقع بينها بالمصادفة سبب ثقيل ، وذلك على الصورة التالية : فافا فافا ف ف فا فا فا فا ، وان كانت الصورة الأخيرة تعطي شرعية أو تبريراً لما يبدو أنه كسر في الوزن في مجمل الشعر العربي الحديث الذي يعتمد تفعيلة المتدارك حسب نظرية الدكتور كمال أبو ديب التي حول بواسطتها « البنية الإيقاعية » الى تقنيت ذري بين متحرك وساكن موضوع في نسق منسجم . إلا ان افضل خدمة تؤديها لنا النظرية الذرية في هذا المجال بالذات هو إثبات وجود « فاعلن » الخفي وكشفها عن موضع ذلك الوجود ، إذ تمكنا من قراءة النسق الموسيقي السابق على الوجه التالي : فافا / فاعلن / فافا ، بحيث تعلمنا بوجود « فا » عنصراً إيقاعياً

وسيطاً بين فعلن وفعل لن على النحو التالي : فعلن فا فاعلن فا فعلن ، او على النحو التالي : فا فع لن فاعلن فع لن فا . وفي كل تلك الصيغ الوزنية يمكن التحقق من وجود « فاعلن » ثابتة في مكانها دون تغير ، ويتضح ذلك من تحويل الصيغة الى نسق رياضي بسيط يرمز فيه العدد (١) الى السبب الخفيف والرقم (٢) الى السبب الثقيل وذلك على النحو التالي :

١١١ ١٢٢١ ١١١ إذ يكون المجموع الكمي للصيغة الوزنية في كل الاحوال هو العدد ١٢ .

ومن اللافت للانتباه حقاً ان النص يبدأ منذ اول نقرة وزنية فيه بعرض هذه القضية « المفصلية » التي تعتمد « فا » فاتحة لموسيقى النص ومن ثم تعتمد ما مفصلاً طرياً ووسيطاً حياً في جسم النص الموسيقي بأكمله ، والاكثر لغتاً للنظر هو ان ذلك المفصل الوسيط لم يحل القراءة الوزنية ولو مرة واحدة في كل النص على التداخل بين تفعيلة المتدارك وتفعيلة المتقارب القريبتين من بعضهما البعض ، كما هو الشأن في أكثر المحاولات الشعرية الحديثة للشعراء العرب الشباب منهم على الخصوص . وهذا يعني اصرار الشاعر على استخدام تفعيلة البحر الواحد ولكن بحساسية موسيقية خاصة تتمثل في تلك العلاقة الثلاثية المتوالدة التي تشكل قانون النص في جميع مستوياته . ويتضح ذلك ابتداء كما قلنا من مطلع النص وهو مطلع فريد يختزن كل امكانيات النص كما ذكرنا ، ويقول :

منفمر في غسل التعب الطالع من حمى النخلة

منهمر في نسغ المحار الداخل احلام النخلة

ويلفت النظر ، هنا ، ان القراءة الموسيقية المتعجلة لاول ذلك المقطع قد تحيل القارئ في الجزء الاول منه الى تفعيلة بحر الرجز « خمار الشعر » كما كان يسمى والذي ظنه أكثر الدارسين الاصل الموسيقي للشعر العربي

لشدة طواعيته وقربه من لغة النثر اليومية ، غير ان متابعة القراءة سرعان ماترك استطراد تفعيلية الرجز مقترحة قراءة جديدة تعيد النظر في القراءة السابقة المتعجلة ، وتحيل بدورها الى اضطراد تفعيلية المتدارك في نسقه الجديد ضمن خصوصياته القائمة على العلاقة الثلاثية المذكورة .. وكأنما يريد النص ان يقول إن هذا الايقاع الوزني هو جذر الاصل الموسيقي وليس الرجز أو غيره من البحور^(١٦) ، لأن تفعيلته « فاعلن » المختزلة في « فا » هي التعبير الأول البكر عن المصادمة الأولى البكر ايقاعياً بين الحركة والسكون على محور الزمن ومحيط دائرته المطلق ، وهي بالتالي ، ان صح هذا التصور ، الجذر الاصل الذي يجمع بين ايقاع الشعر وايقاع الموسيقى لانها جذر الايقاع الصوتي الذي هو التعبير ايقاعي الأول عن لحظة الارتظام او المصادمة على المستوى الانطولوجي الذي ذكرناه . خاصة وان النص يتخذ من « فن الصوت » الخليجي ومن أحد رواده وأبرزهم مادة حية له ، كما في هذا المثال :

يلجذر الاصل

كيف سافلق هذا العصر بصوت أكبر من حجم الصعاب ؟

وكما في قوله يصف ضاحي :

يصرخ بالصوت المنهد كسيف المد

وقوله : اشتق لنفسه اصواتاً لايعرفها وطن زمن لون

وقوله مخاطباً ضاحي :

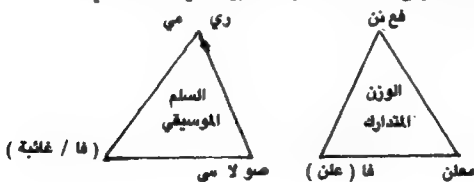
١٦ - حتى لو قرأنا هذا النموذج قراءة « مقلوب المتقارب » ، كما يسميه محمد العياشي : وهي قراءة لم نقتنع بها لحذفها السلكن الأخير من تفعيلية المتدارك الاساسية (فاعلن) فان (فا) ستبقى واضحة في آخر السطرين من النموذج دلالة على تواصلها أو أصلها المختزل . انظر كتاب العياشي (نظرية ايقاع الشعر العربي) بحر الخبيب . تونس ١٩٧٦ .

إنهم كشفاً / ما أصعب ان تشتق لنفسك درياً بين هضاب

الصوت

ان النص إذن في محاولته الكشف عن حقيقة فن الصوت الخليجي موضوعه الأساسية يتوصل الى الجذر الخفي الذي انبثقت منه جميع دوائر الايقاع والموسيقى والمتمثل في العلاقة الأولى البكر بين المتحرك والساكن ويمثله في عروض الشعر السبب الخفيف الأول من تفعيلية المتدارك « فا » ، كما يمثله من مقامات السلم الموسيقي الرمز « فا » نفسه ، وهذه حقيقة أخرى جديدة تكشف عن الأصرة المتينة التي جننا على ذكرها في مستويات الرمزيين الشعر والموسيقى . الا ان الحقيقة الأكثر إبهاراً في هذا المجال مما يصعب تجاهل دلالته هي اختزال المقامات الموسيقية السبعة المعروفة (دو ، ري ، مي ، فا ، صول ، لا ، سي) في المقام « فا » نفسه ، تماماً كما فعل مع بحر المتدارك ، بحيث لم يذكر في النص بأكمله من بين مقامات السلم التي انتشرت انتشاراً واضحاً وصريحاً ، المقام « فا » فقد اختفى اختفاء تاماً وصريحاً من النص . وإذا كان من الجهل تفسير هذه الظاهرة على محمل الجهل ، جهل الشاعر بوجود المقام « فا » بين مقامات السلم الموسيقي ، فإن هذا الافتراض يستدعي منا تفسير الظاهرة على وجه آخر يتصل بقانون النص الاساسي ، وهو أن « فا » تشكل جذر الأصل الموسيقي وان المقامات الأخرى هي تعبير رمزي عنها وبالتالي اختزال لها ودليل على وجودها الخفي ؛ انها بذلك بمقام الروح في الجسد لأن فيها يكمن سر العلاقة الإيقاعية الأولى بين الساكن والمتحرك . وربما يكشف هذا التفسير مرة أخرى سبب حذف اللام من المقام (صول) وذلك من أجل لفت الانتباه الى تلك الروح الخفية « فا » التي تحرك السلم الموسيقي بأكمله وتكيف مقاماته جميعاً وفق طبيعتها هي المكونة من التقاء الساكن بالمتحرك ، كما تحرك

الوزن الشعري بل وتحرك النص بأكمله ، لأنها السبب في حركة الكون بأكمله وسبب وجود ايقاعيته في الأساس . وقد يكون من المفيد والجائز افتراض علاقة ثلاثية في هذا الاطار الموسيقي المحض يتوازى مع العلاقة الثلاثية في مجال الوزن وذلك ليتم ربط هذه الظاهرة الموسيقية بقانون النص الاساسي . وليس من الصعب اكتشاف هذه العلاقة إذا ما نظرنا ولو بعجالة الى ترتيب المقامات في السلم الموسيقي كما جاءت في علم الموسيقى : (دو ، ري ، مي ، فا ، صول ، لا ، سي) إذ يمكن بسهولة ملاحظة توسط المقام « فا » بين جناحين من المقامات هما طرفا العلاقة الثلاثية وإذا ما أخذنا في الاعتبار الفارق في طبيعة الجرس الموسيقي المتكون من اختلاف مخارج الحروف والاصوات بين الجناحين ، فإنه يصبح للمقام « فا » معنى خاص في كونه عنصراً وسيطاً بين الضجيج والهمس أو الحركة والسكون ، كما يصبح لقيابه حضور خاص أكثر كثافة وتجلياً من الحضور المادي الاحادي المكان ، إذ يتحول الى عنصر زمني حي موجود في كل مكان ولا يتمظهر أو يتجسد الا بواسطة ذلك المكان أو المقام ، ولكنه حين يتجسد به يجسده معه على هيئته هو ووفق قانونه الخاص كما فعل مع المقام (صول) بتحويله الى (صو) وكأنما الشاعر يريد أن يقول ان هذا هو اصل المقام مكيفاً مع جذره الاصل ، كما قال ذلك من قبل عن أصل تفعيلة المتدارك بالنسبة لما يظن عن بحر الرجز انه الاصل . ويمكن الآن توضيح العلاقات الثلاثية في كل من مجال الموسيقى ومجال الوزن والصلة بينهما في الشكل التالي :



ان القاء نظرة ولو متعجلة على كل من المثلثين السابقين يمكن ان يكشف حقيقة العنصر الوسيط في كل منهما ، اذ لا يكتمل النسق الابداعي بوجوده وان كان غائباً لان العلاقة الثلاثية (كزوايا المثلث) تتطلب بالضرورة اكتمال اطرافها . فكما ان رسم زاوية واحدة يعني رسم مثلث بزوايا ثلاث ، فإن ورود طرف واحد يعني استدعاء الطرفين الآخرين لامحالة ، فنقولنا (فع ان) يعني استدعاء (فع لن) وضرورة وجود (فاع لن) الاصل بصورة او بأخرى ، كاملة او مختزلة ، وكذلك الشأن مع مقامات السلم الموسيقي . وواضح ان تقابل المثلثين في كل من زاوية (فا) المختزلة وزاوية (فا) الغائبة يعني ان هذه الزاوية المشتركة تشكل عنصراً مشتركاً او واحداً بين كل من مثلث (الوزن المتدارك) ومثلث (السلم الموسيقي) وهو كما يبدو عنصر الايقاع في كل من الوزن والموسيقى . كما ان وضوح (فا) الخفي الغائب في سلم الموسيقى يفصح بدوره في المقابل خفاء (فا) الواضح الحاضر في وزن المتدارك . وهذه هي اهم علاقة بين المثلثين ، لانها تكشف عن اول درجات تدخل عنصر الايقاع الخفي في عنصر الوزن الواضح .. وهو امر يدعونا الى متابعة رصد عنصر الايقاع منذ اول لحظة لتتابعتنا عناصر الوزن التقليدية الأخرى بعد التفعيلة كعنصر القافية وعنصر التصريع او القوافي الداخلية وعنصر جرس الحروف ، وذلك لان مثل هذه العناصر لم تعد عناصر وزننية (أي ضمن عناصر الموسيقى الخارجية) كما كانت في القصيدة التراثية ، بل أصبحت في النص الشعري الجديد عناصر إيقاعية تفجر عناصر الوزن وتتجه بها نحو خاصية الايقاع مانحة إيهاها خصوصية إيقاعية تتصل بقانون التجربة الشعرية الخاص ، ومنهية مقولة الفصل التعسفي بين موسيقى الداخل والخارج في النص ، او بين الشكل والمضمون .

لذلك آثرنا دراسة هذه العناصر (الوزنية تقليدياً) خاصة عنصر الغافية ، في قسم الايقاع ، لما فيه من تنوع وعلاقات تتصل بإيقاع النص وقانونه الخاص بعيداً عن التواتر والتكرار والرتابة التي عرف بها عنصر الغافية قديماً ، وذلك بعد ان حصرنا عنصر الوزن في التفعيلة المستمدة من احد بحور الشعر العربية على شرط ان يكون استخدامها يوحى بهويتها وطبيعتها الاصلية . اما اي تدخل فيها لتغيير تلك الطبيعة والانحراف بهويتها الاولى نحو ملامح جديدة فذلك يدخل ضمن ظواهر الاسلوب الايقاعية الخاصة بتجربة النص والشاعر ، لذلك اعتبرناه درجة من درجات الفاعلية الايقاعية لا الوزنية ، وان تم وجوده او تواجده في تربة الوزن التي يمكن ان تنشلق في بعض جوانبها إذا تهيات لها حساسية خاصة ، ليتسرب من تلك الشقوق عنصر الايقاع الذاتي الذي لاتضبطه قواعد عامة جاهزة كالوزن ، بل تضبطه قوانينه الخاصة ، أي قوانين النص المتصلة بتجربة الشاعر . وهذا هو الفارق الاساسي في تمييز هذه الدراسة بين الوزن والايقاع ، وهو ما يمكن ان يكفل لها سلامة في المنهج تقيها مغبة الوقوع في اللبس والخلط بين العنصرين ، وذلك لما بينهما من تشابك طبيعي وتداخل محتوم لايحوز ان يختلط او يلتبس على النظر المدقق ، الا ما يراه ويرصده من نقاط الالتقاء والتقاطع التي تحتمها وتقتضيها طبيعة النسيج الشعري .

(ب)

قلنا في تعريفنا السابق للايقاع انه خفي وذو حركة رأسية وان الصوت احد مجسداته البارزة في الشعر وربما أولها وبالتالي أبسطها كما رأينا ذلك في عنصر التفعيلة بالذات . إذن فالإيقاع قوة خفية تخترق خطوط النص الشعري الأفقية جميعها لتتجسد من خلالها ، وذلك يجمعها في مجموعات

ذات علاقات محددة ومسافات متراوحة يظهر من خلالها جلياً عنصر الزمن الذي هو روح الإيقاع وجوهره مقسماً في نسب وكميات من شأنها أن تحيل الخط الأفقي وعلاقات الظاهرة المكانية المتجاوزة الى صلب الخط الراسي الخفي وعلاقاته المتزامنة ، أي الى ظاهرة إيقاعية يتجادل فيها الزمكان .

وفي ضوء ذلك المفهوم يمكن متابعة الفاعلية الإيقاعية في كل ظواهر النص الفنية ابتداء من مستويات الرمز كما اوضحت الدراسة ومستويات الصورة واللغة وغير ذلك ، ناهيك عن مستويات الوزن والقافية وجرس الحروف . وقد رأينا حتى الآن ان القانون الاساسي الذي يسير جميع ظواهر النص هو قانون العلاقة الثلاثية ، وهو الاساس الإيقاعي المنبعث أساساً من خصوصية تجربة النص والشاعر التي تتوزعها ثلاثة أزمنة هي ذاكرة الأمس المفقود وحلم الغد المنشود وخميرة الحاضر التي يتفاعل فيها الحلم بالذاكرة في محاولة لإعادة بناء الواقع . وهذا القانون يسري في أوصال كل الظواهر الفنية لانه ينبع أساساً من المعادل الموضوعي لها المرتبط بتجربة الشاعر في السجن ، وذاكرته الطفولية المرتبطة بالأرض والوطن ، وتصوره لضاحي وللبدوي ولأصول الصوت الخليجي الساحر والمهموم معاً لارتباطه بحياة البحر والقواصين ومواويلهم ونهماتهم في الأمس وحلمهم بغد جديد يعيشه الشاعر حاضراً ويحلم بدوره بغد جديد وهكذا .. ان هذا الهاجس الزماني المشدود بين الماضي والمستقبل عبر اللحظة الحاضرة هو الذي فجر تلك العلاقة الثلاثية في مجمل النص وشكل قانونه الخاص وروح إيقاعه الخفي ، مما أخذ يفرز على طول مسار النص علاقات ثلاثية متوالدة ، إذ كلما مس ظاهرة شكلها حسب طبيعته المتوترة المشدودة بين الزوايا الثلاث ، كما سنرى هذه المرة في مستوى الإيقاع ، بعد ان لمسنا ذلك واضحاً في بقية المستويات .

يمكن أن نهجس بهذه العلاقة الإيقاعية المتوترة ابتداء من عنوان النص « تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة » . وتوحي صفة (الجديدة) بطبيعة ذلك الصراع أو العلاقة التي تجعل من ذاكرة الموروث الغاربة وحلم الانسان المتجدد طرفين متجاذبين على محور الزمن وملتقيين على خط الرغبة في تحقيق الذات . ويقف ضاحي بن وليد الذي يرمز الى القدرة الابداعية وسيطاً بين التراث والتجدد أو بين الأمس وما انطوى عليه من حلم . ان العمل الفني الابداعي وسيط يتحقق من خلاله التقاء الذاكرة بالحلم والماضي بالغد ، لانه اللحظة الراحنة والخميرة التي يتفاعل فيها طرفا المعادلة بحيث تتجسد الذاكرة بعمق وكثافة ويتحقق الحلم ناضجاً مكتملاً ولو مؤقتاً أو في حيز محدود هو الفن ، ولكنها لحظة تجمع ما قبلها بما بعدها وكأنها دائرة الزمن بأكملها ، وحيز جديد مبني من جميع عناصر الامكنة الاخرى الثابتة في الذاكرة والمتحفزة في الحلم . ولأن الدراسة قد تطرقت الى هذه العلاقة في مكان سابق فإننا نكتفي هنا بهذه الاشارة الى دور الإيقاع في صوغ علاقاته الثلاثية ابتداء من عنوان النص ، مفشياً بذلك سر النص وقانونه الخاص الذي سيتقلب فيه وينمو بمقتضاه ويتوالد في إطاره .

وتمثل التقفية حالة إيقاعية واضحة كل الوضوح في نص الشرقاوي إذ تموج النص تموجات راسية وأفقية مداخله بذلك بين خط الوزن وخط الإيقاع من جهة وبين الداخل والخارج على صعيد الشكل والمضمون من جهة أخرى ، وبذلك تنقسم هذه الحالة الإيقاعية الى قسمين أولهما القافية الخارجية التي تتوج نهايات السطور وتشكل نهايات طبيعية لتموج الحالة النفسية ، وثانيهما القوافي الداخلية التي تشكل حلقات مترابطة داخل الحالة المتموجة مما تمنحها إيقاعية ملحوظة غالباً ما تهرص بالقافية الأخيرة . وهذا ما يجعل قسمي التقفية مترابطين في حالة إيقاعية واحدة

تسلم في تنامي النص تنامياً إيقاعياً محسوساً على المستوى الصوتي .
وقد تجيء التقفية ، داخلية او خارجية ، متلازمة متواترة او متباعدة
متناثرة من الناحيتين الرأسية والافقية . فمن أمثلة التقفية الخارجية
المتلازمة :

الرملة / هذا الفيض الممزوج بتلويني

وشظايا المد المتعاطي تكويني

تغويني

ومن أمثلة القافية المتباعدة بعض الشيء :

كان الحجر يحدق في تكوين الطير

ثم تدخل القافية المتلازمة المذكورة أعلاه بين هذه القافية لتباعد بينها

فتستكمل على النحو التالي :

تغويني / بولوج الفعل الناقص في الانغلم البكر

ومخاصرة العشب الراهص في تلجوت النير

واما من أمثلة التقفية المتناثرة التي يتخللها عدد من الغزالي المختلفة

قوله :

يا الضالع في الريب الملهم

إرحم

إرحم

إرحم كمدي

فلريشة سلوة في حب الحزن

تعد جواني العصر الجاثم فوق أصابعها

وانا معها

انتقلب مثل الاعمى في جسدي

والصو هذا الطفل المعتمر الكوكب
جسد مقعب
قللت كلمات الكهف الصحراوي اليه
اعطاها في شوق المرفا للمرفا اذنيه
ومضى
يسمع بالشريين الغاني الثقب الارجح
انقلب مثل الجمرة في بلدي

ان قافية الدال في المقطع السابق تتباعد متناثرة في المقطع مفسحة
المجال لنمو قوافي أخرى تتخللها وتتحرك في إطارها الذي تحكم به صورة
المقطع الشعري كله لتزداد تماسكاً وإيقاعية . والذي يسمح برسم هذا
الاطار بحيث يكون للمقطع الشعري أول وآخر ينحصر بينهما هو قانون
العلاقة الثلاثية الذي يحرك نظام التقفية بدوره . فالشحنة النفسية لاتفرغ
مخزونها الا وفق ثلاث حركات إيقاعية تنموج من خلالها وتتجسد صوتياً
بواسطتها ، سواء كانت هذه الحركات متواترة كما هو الامر في المثال الاول ،
او متباعدة بعض الشيء كما في المثال الثاني ، او متناثرة كما في المثال
الآخر .

ونظام التقفية بذلك نظام مترابط يصل بين مستوياته الثلاثة خط من
النمو يتصل بوظيفة كل مستوى المغايرة بعض الشيء عن وظائف المستويين
الآخرين . فمستوى التقفية المتواترة ، وتواترها ثلاثي في اغلب الأحيان ،
يؤدي وظيفة غنائية لانه يحمل شحنة انفعالية اكبر وذات طبيعة متلاحقة
وانفاس لاهته مبهورة متعبة سرعان ماتنفض نفسها في قافية سريعة تتوج
بها جملة قصيرة مثوترة تسمح للقافية الثانية فالثالثة ان تعقبها مباشرة
ودون إبطاء حتى لايتسنى لاية قافية أخرى تحمل شحنة جديدة بأن تتخلل

تواترها ، كقوله :

دخل التربة من بلب الرفض

وتحني الركض

تكمل اجنحة الزيتون المشتدة في فعل النقص

وهذا المستوى ينتمي في حقيقته الى تأثر النص بمناخات نظام التقفية في القصيدة التراثية ، ويعكس تمسك النص بجذر الاصالة الذي يحرص عليه في كل المستويات كما رأينا ، دون ان يمنعه ذلك من التفرع به مجدداً .
اما مستوى التقفية المتباعدة بعض الشيء فمن وظائفه الحرص على ترابط الصورة بواسطة المحافظة على قانون التداخي الذي يسمح بالعودة الى الوراء قليلاً حيث عناصر الصورة السابقة ، ففي هذا المستوى تتداخل العاطفة بالفكر في حالة من التوازن والتأمل والاستذكار المؤدية الى تكامل الصورة وترباطها ، ويمكن كشف هذه الحالة في المثال السابق إذا مانحن نقلناه كاملاً على النحو التالي :

والرملة

هذي الالف المقصورة واقفة

في البحر كان الطير يحدق في تكوين الطير

الرملة

هذا الفيض المعزج بتلويني

وشظايا المد المتعاطي تكويني

تغويني

بولوج الفعل النقص في الانغمام البكر

ومخاصرة العشب الراهص في تابوت النير

فالذي اوقف قافية (الطير) عن ان تتواتر هو استذكار مفرد:

(الرملة) وإلحاحها على الذهن مما يؤكد وجود شحنة نفسية لم تفرغ بعد كاملة ، فيكون العود الى (الرملة) ثانية ولكن بصورة ايقاعية متواترة هذه المرة يفرغ من خلال قواقيها الثلاث المتواترة كل ما بداخلها من شحنة عاطفية ليستطيع الذهن من جديد عبر قانون التداعي والاستدكار ان يعود ثانية الى قافية (الطير) ليعاودها مؤكداً إيهاا مرتين في (البكر) و (النير) ، وبذلك تكتمل صورة المزاوجة بين العقل والعاطفة بنهاية المقطع الذي ساهمت في انجازه ايقاعياً قافيتان تنتميان الى مستويين مختلفين في الوظيفة من مستويات التقفية .

ويقف مستوى التقفية المتباعدة في أعلى سلم الوظائف بحيث يقوم بدور أكثر يقظة ووعياً يتصل ببناء النص ايقاعياً ، فالذهن بيقظته التامة هنا يشرف على تلك المزاوجة بين حركة الذهن نفسه وحركة العاطفة ويؤلف بينهما مبدئياً الحرص الشديد على توازنهما وتكامل الصورة بهما . انها وظيفة التركيب اليقظ الذي غالباً مايكون مصدره خارج النص لأنه يتم بعد كتابته وتلاحمه الطبيعي لذلك لاتؤدي القافية هنا دوراً ايقاعياً هاماً من الناحية الصوتية بقدر ماتطرح نفسها رابطاً بين عناصر التركيب الشعري ومجمعاً لأجزاء الصورة وأطرافها المتباعدة بطريقة هندسية او منطقية أكثر من كونها وجدانية . ويمكن لمس هذه الحقيقة لو نحن سمحنا لأنفسنا بتجميع تلك القوافي المتباعدة ووضعها في مستوى متواتر أو متباعد وذلك على النحو التالي بالنسبة للمثال السابق :

انتقلب مثل الأفعى في جسدي

انتقلب مثل الجمرة في بلدي

يا الضالع في الربب الملهم

إرحم إرحم إرحم كمدي

فإننا بذلك نكون قد لمسنا النبض الوجداني في المقطع بعد أن بعثته
ومزقت أوصاله وظيفة التركيب المنطقية الواعية التي من شأنها مراقبة وحدة
النص مراقبة صارمة من خلال ربط عناصر هذا المقطع الوجداني ببقية
عناصر النص وقوانينه الفكرية خاصة .

وتنتشر ظاهرة التقفية الداخلية في نص الشرقاوي انتشاراً لافتاً
للانتباه الى درجة المبالغة والتكلف أحياناً ، مما يجعل منها قسماً موازياً
لظاهرة القافية الخارجية ومتداخلاً معها في أكثر الأحيان كما في قوله :

لصهيل الليل /

وأماج الخيل المنتشرات على الحارات

يعاشر في الكلمات بنات الهيل

فتتبعه ولعاً ملكات النحل

فكان قافية (الخيل) الداخلية جاءت لتسد الفراغ بين القوافي
الثلاث مخترقة بيقاعيتها السطر من داخله لامن آخره حتى تربط المقطع
ربطاً ايقاعياً محكماً .

ويتخذ نظام التقفية الداخلية له مظهرين ليتجسد بهما في النص ،
المظهر الأفقي الذي يضع القافية الواحدة في وضع متجاور يتكرر أفقياً في
السطر الشعري الواحد مثل :

١ - ياليل الدان المزدان بحلم صبي

٢ - ضلحي كالجدول يرحل

ضلحي كالمنهل يأتي

يرحل

ويحول بين تقسيم العود تقويم الأشياء

٣ - تقول الكاس الراس الشمس تعال

٤ - والفيض الشهيد ، الفيض الرعد ، الفيض الوعد
بانفهام الرمل النحل الطفل / واعدو
والمظهر الراسي الذي يزاوج بين قافيتين او ثلاث في السطور المتعاقبة
مثل :

١ - يليل صباي الاشهل

يلالحواي

تعال الناي جدائل موج تنتظر الغرس

يليل هواي البكر الحلم احضرنى

٢ - والرملة فوق الازرق تغزلها فرحاً

والنحلة تجدلها قزحاً

والنحلة !! يضلحي اشرب

٣ - الليل نهار النورس منفعل بالاشعار

الليل قطار السنفس مشتعل بالامطار

الليل يد العود ومفتاح زنود الميناء الحامل في الصحراء

فراة النار

الليل حوار النجمة فاضت بالاسرار

الليل قرار

ويتضح من امثلة مظهري نظام التقفية السابقين تداخلهما في بعض
الاحيان حيث يتقاطع الخط الافقي بالخط الراسي في قافية او أكثر كما في
المثال للثاني من المظهر الراسي ، كما يمكن ان يتداخل هذان المظهران مع
نظام التقفية الخارجية كما في المثال المذكور سابقاً وفي المثال الثالث من
المظهر الراسي ، فالقوافي (نهار ، قطار ، حوار) تشكل نظاماً راسياً
يتداخل مع النظام الافقي المتمثل في القافية (حوار) ويتداخل النظامان

الداخليان بدورهما مع نظام التقفية الخارجي المتمثل في (الاشعار ، الامطار ، النار ، الاسرار ، قرار) . اضافة الى ان في المثال شبكة اخرى من النظام الراسي المتمثل في القوافي المزدوجة (نهار / قطار ، النورس / السندس ، منفعل / مشتعل ، الاشعار / الامطار) متصلة بشبكة اخرى من النظام الأفقي المتمثل في (العود / زنود) ، دون ان نفصل عن شبكة التكرار الراسية التي تربط جميع السطور من مطالعها والمتمثلة في اضطراد كلمة (الليل) .

ان هذا النظام الهندسي المتداخل لمظاهر التقفية في مقطع قصير قوامه خمسة أسطر لايتعدى عدد مفرداتها (٢٥) مفردة ، يعكس الطبيعة الذهنية الواعية التي ساهمت في صناعته وتنميته مما اكسبته صفة شكلية بحتة اعتمدت التقسيمات المتوازية والكلمات ذات الطول والايقاع الواحد من الناحية القياسية ، وهو عمل تزييني في الشعر يرادف كثرة استخدام البديع في بعض مراحل تخلف الشعر العربي ، وبالتالي فهو يشي بانتهاء الشحنة الوجدانية التي كانت تحرك النص . وإذا ملاحظنا ان القافية الاساسية التي تتكرر في المقطع راسياً وأفقياً ، داخلياً وخارجياً هي (الراء) وقد وردت ثمانى مرات في خمسة سطور ، فإنه يمكن الشعور بمدى المبالغة والصناعة اللذين أوقعا هذا المقطع ونظائره في ما هو أشد تقليدية من استخدام القافية الواحدة المتواترة مرة في نهاية كل سطر مما رفضه الشعر الحديث ، حتى وان كانت هذه القافية الرائية تشكل نقطة ارتكاز بنيائية في المقطع بحيث تتقاطع فيها كل خطوطه الراسية والأفقية ، الداخلية والخارجية .. وهو مايسجل مرة أخرى درجة الوعي واليقظة الذهنية وهي ماتحتاج له الصناعة الدقيقة الواعية كالمعمل الهندسي .

خاتمة

وبعد ..

فإن قصيدة « تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة » للشاعر علي الشرقاوي كانت تربة خصبة توفرت على أهم اشكاليات الحدائث في تجربة البحرين الشعرية على مستويات الرمز والصورة واللغة والايقاع ، كما انها تقف واحدة من المؤشرات الجديدة المتميزة في هذه التجربة ؛ ولعلها تؤثر مكانتها المتميزة ، واقعاً او طموحاً ، بالنسبة الى حركة الحدائث الشعرية العربية ، على المستويات الفنية المذكورة .

وتبرز أهمية الفاعلية الرمزية في هذه القصيدة الطويلة أو القصيدة - الديوان ، من خلال المستويات الشبكية التي ظل النص يتوالد عبر نقاطها المتفاعلة الحية ضمن أبنية ثلاثية متماسكة يدور كل منها حول مركز ثابت يصل بين البنى الجزئية أو المحاور الثلاثية باعتباره المحور الوسيط ، عاملاً على تنشيط حركة القصيدة وممحوراً نموها النهائي حول صورة « البدوي » : مركز النص الرمزي .

وتكمن خطورة هذه الفاعلية الرمزية في كونها كياناً عضوياً منتجاً للفاعليات الفنية الأخرى ابتداء من فاعلية التصوير ففاعلية اللغة حتى فاعلية الايقاع ، وذلك على نحو تطوري مدهش ، وهذا ما يجعل الرمز في القصيدة طاقة تبدو تجريدية ، ولكنها قادرة على انتاج المستويات والعلاقات الحسية المتصلة بأكثر عناصر الواقع مادية كشخصية الفنان ضاحي بن وليد وصورة البدوي وانموذج الغواص .

وقد استطاعت الطاقة الرمزية ان تتوغل في اكثر المجالات الفنية

تجريداً كالألف والايقاع (خاصة النحو والصرف والأوزان) فتحيلها واقعاً
فنياً ملموساً يغذي فاعلية التصوير من جهة ويضيء صورة الواقع المرجعي
من جهة ثانية ، لذلك جاءت معظم « الأخطاء » النحوية والصرفية
والاضطرابات العروضية موظفة لخدمة الرؤية الأساسية التي ينكشف
عنها النص في مساره تطوره الرمزي والعام . وهذه ميزة فنية أو حيلة مبتكرة
قد تؤسس مخرجاً للشعراء المبدعين الشباب ، ان هم استطاعوا وعيها
وأحسنوا استخدامها وعملوا على إغنائها بثقافة تراثية واسعة وعميقة على
كل من المستويين اللغوي والعروضي .

ولم تقف هذه الدراسة مع الخطأ اللغوي أو العروضي موقف المتعاطف
المستهن بلغته وتراث أمته ، بل وقفت منها ، هنا ، موقف المتفهم لها
والتفاعل معها باعتبارها « أخطاء » أو مظاهر من العدول استطاع النص
ان يوظفها توظيفاً مقنناً يشير الى معرفة الشاعر بحقيقة الخطأ في أصل اللغة
أو العروض أو الموسيقى ، ووعي بصورته الصحيحة المتعارف عليها مما
قصد الشاعر تجنبه والابتعاد عنه لأسباب فنية وفكرية . وعلى الرغم من ذلك
كله يبقى تهلون الشاعر مع أدواته الفنية ووسائله التعبيرية ، خاصة حين
يتم ذلك بعيداً عن وعي الشاعر وامكاناته ، مثلية لا ينبغي الغض من شأنها
أو التقليل من خطرها ، ناهيك عن تبريرها وتزيينها . ولم يكن نص
البشرقي بريئاً من هذه المثلية في جانب غير قليل منه . وقد أشارت الدراسة
الى ذلك وحاولت تمييز الخطأ من « الخطأ » والجهل من الفن والأبداع ،
دون ادنى خلط بينهما أو حساب الواحد في عداد الآخر ، على الرغم مما بين
المجالين من تداخل مريب في بعض المواضع والأحيان . وهو ما يجعل هذه
الدراسة تلمس من القارئ عذر التقصير غفلة أو حماساً .

وبقي ان أقول : انني لم اتبع في هذه الدراسة أي منهج محدد سوى

منهج القصيدة الذي استقرأته من حركتها الذاتية ، خاصة وانها حركة مزدوجة : حركة وجدان وفكر . الا ان الكشف عن هذه الحركة المزدوجة ، او النظر النقدي الى النص في بنيتها الكاملة ، كان يحتاج الى الاستعانة ببعض الاسبس المنهجية المعروفة والمتبعة في المناهج النقدية الحديثة كالبنوية والاسلوبية واللسانيات عامة ، دون ادنى ادعاء بتبني/أحدها او الاطاحة بأي منها واتخاذها منهجاً صارماً حاسماً في الدراسة . ولعل طبيعة القصيدة موضوع الدرس ، بطولها وتنوعها وتداخل مستوياتها ومجالاتها الفنية ، كانت تقتضي مثل هذه الحرية المنهجية وتغري بها وتقود اليها ، الامر الذي يتوازى مع شروطها الابداعية باعتبارها نمطاً فنياً جديداً رُئِنَ للشاعر نفسه أن يسميه « قصيدة حياة » . ولكن « هل يعني ذلك أنني أضرب في كل اتجاه » ؟ هكذا تسأل تودورف قبلي في هذا الاطار ، ثم أجاب اجابة مقنعة تغريني بتبنيها ، قائلاً : « ذلك ما يبدو لي انه القاعدة وليس الشذوذ ، ولكن ذلك لايعني ان التمييز بين هذه الاتجاهات غير مبرر ، بل انه ضروري » ، ثم يتساءل تودورف ثانية « وماحال الشعرية في كل هذا ؟ » ، ويجب : « انها هي الأخرى مغايرة توجد في كل اتجاه من هذه الاتجاهات في البحث ، ولكن بكيفية أخرى حتى وان كنا لانتشعر بالحاجة دوماً الى تسميتها ، انها في تحول وتلك افضل علامات حيويتها »^(١) .

وكل ما اطمح إليه من وراء هذه الاحالة على منهج تودورف المتميز ، هو الا تكون قراعتي النقدية لقصيدة الشرقاوي ، ظلت معلقة في الهواء ، ضائعة بين المناهج ، مادامت « شعرية » القصيدة تغري بحوار منهجي مثير يكشف عن منهجها الشعري المخصوص .

١ - الشعرية : ترانيمات تودورف ، ص ١٩ .



الملك فهد بن عبد العزيز
الملك فيصل بن عبد العزيز

الملك خالد بن عبد العزيز



الملك فهد بن عبد العزيز

عالي الشمر قاوي

تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة

شعر

منغمراً في غسل التعب الطالع من حمى
النطة
منهمراً في نسغ المطار الداخلى أحلام النطة
والرملة
هذى الألف المقصورة واقفة
فى البحر كأن الفجر يحق فى تكوين الطير

الرملةُ

هذا الفيضُ الممزوجُ بتلويني
وشظايا المدِّ المتعاطي تكويني
تغويني

بولوج الفعل الناقص في الانعام البكرُ
ومخاصرة العشب الراهر في تابوت النيرُ
فأسرَّحُ من زبد الأُمواجِ الجوانيةِ قافيةُ
واجلَّها

منتظراً أن يشرق من شقاتي لحن السيرِ
أحاولُ عتق الغبن المرهق في الشفتينِ
أحاولُ أن أجتاز بمهماز الوجد تخوم
المابينِ

أحاولُ

مبحوحٌ موتي
ويدي لا يتحركُ فيها وترُ

والريشةُ ذاكرةُ الوقت البدويّ تنوّدُ على
كتفى

لكأنَ الطفلُ غفاً في الجوعِ
كأنَ دموعُ الصبحِ تفيضُ دماً
أُتفقدُ بينَ صعودِ الضربةِ صحتها
وأحاولُ

مجروحٌ وقتي
مَنْ فضَّ بكارةَ صوتي البدوي وأعطاهَا
السفلسُ ؟ !

مَنْ لوَّثَ بالآلاتِ الغربيةِ موالِ النرجسِ ؟
مَنْ عقَّلَنِي ؟

..... مَرَكُونُ مِثْلَ المخطوطةِ في الزمنِ
الأُمي

يستوردُ أياماً لاتأتى
ويصدِّرها

الصهيل الليل
وأماج الخيل المنتشرات على الحارات
يعاشرُ في الكلماتِ بنات الهيل
فتتبعه ولعاً ملكات النحل •
مركونٌ مثل المخطوطه
والأنغام البدوية من شفتيه
تطلُ على أيام الرعدِ وتغزلها
حجراً
شجراً
طفلاً •

مركونٌ •
الأنغام البدوية يجهلها
مَنْ لم يسقِ السنوات جنون الرمل
مَنْ لم يمتقِ في الفجرِ هليب النخل ...
الحزنُ هنا خمرٌ

وأنا أشربُ في قدح الممكن لابدَ الحلم
أثقفُ بالوجد المنغوم شفار الهم الواقف
كالنورس

فوق نهار اليم
أطلعُ في مجهولى المتوزع بين الألوان
أدخلُ إشراقاتى
أصرخُ؛

يا ليل الدان
يا المتكوّن من صوت الخيل ومن آهاتى
هل آتيك على صهوات الليل أنا
أم أنتَ الآتى ؟
كهفٌ فى المشرق
كهفٌ فى المغرب
كهفٌ
ما أضيقهُ الزمنُ العربى على النغم الانشى

ما أكثرها أدوات النفي !!
 يا هذا الوتر المطر الشاهق أطفالاً
 يبتغوا شفقهم
 وعدّ في ضوء الظلمه
 يا هذا الوتر الوامل بين غموض العزف
 الراحن
 والنهر الكامن
 في الكلمه
 يا الضالع في الرّيب الملهم
 ارحم
 ارحم
 ارحم كمدى
 فالريشة ماثرة في جُبا الحزن
 تعدّ ثواني العصر الجاشم فوق أمابعها
 وأنا معها

أَتَقَلَّبُ مِثْلَ الْأُفْعَى فِي جَسَدِي
وَالصَّوْهَرِ هَذَا الطِّفْلِ الْمُعْتَمِرِ الْكُوكِبِ
جَسَدٌ مُتَعَبٌ

قَالَتْ كَلِمَاتُ الْكَهْفِ الصَّحْرَاوِي إِلَيْهِ
أَعْطَاهَا فِي شَوْقِ الْمَرْكَبِ لِلْمَرْفَأِ ضَحْكَةً أَدْنَاهَا
وَمَضَى

يَسْمَعُ بِالشَّرِيَانِ أَغَانِي الثَّقَبِ الْأَرْحَبِ
أَتَقَلَّبُ مِثْلَ الْجَمْرَةِ فِي بَلَدِي
أَشْرَبُ مِنْ ثَلَجِ الْقَبْرِ قَوَاقِعَ نَارِي
وَالرَّيْشَةُ !!

مَنْ أَنْبَتَ فِطْرًا فِي دَارِي ؟
وَتَأْبَطُ فِي شَفْتِي فِضَاءَ السَّنْدُسِ ؟
مَنْ جَرَّعَ أَطْفَالَ الْمَوَالِ دَمَ السَّقْلَمِ ؟
وَالرَّيْشَةُ فِي الْوَتْرِ الثَّانِي غَائِرَةٌ

فنى عيني

فى هدى

فى قلبى حائرة

تدور

تدور

وتدور

تدور

تدور

تدور

تختر صوتى الطفل الشجر القمر العصفور

تختر أنا النابض بين زفير الهم العربى

وشبق يدى

فارحم كمدى

إرحم

فالريشة هذى المبرومة فى كلمات الورق

الممنوع

تمد يد الرمل المجدافية فوق يديك

تحاول أن تجتث من الظلمات طريقاً يكرم

حد الجوع

والريشه !!

الـمـي طارده القمرمان الـابيض
فتفرّق في ما حات القلب المرجاني
أراجيحاً للعيدِ
وأهدى العشب زغاريد الأعراسِ
تحولَ في قداس الغرّة رمزاً
ما زال يفتشُ عن نغمٍ مفتوحٍ يكشف عمق
اللـغـزِ

مبحوحٌ قلبي
وفحيح الآلات الغربية
تحت السقف الدينا رى المغزول من الآهاتِ
على الوتر العامت علّبي
مَنْ شَيْئاً صوتك يا عود النار ؟
من شَيْئاً نى ؟
إشرب

وتحوّل في شفتي
أتنقّل فيك اليك
وألقى إليك وراة يديك يحاورني
فأرحم هذا القلب اللّاجئ في بدني
إشرب
لجنوني أشرعة الحرف السابح في صحو الليل
أجرب فيه مزج الفرحة بالكشف البدوي
ولج الخطف يجربني
حاور شجنى
غامر في النفس وعلمني
هل غيرك يوقظ صوت الفيروز الراقد بين
فمي؟
هل غيرك يسمع حممة البحر الطالع من
نغمي؟

..... مثل المخطوطه

يبحثُ عن يقرأه

أو يرمى عن كتفيه غبار الأُمسُ
ليطلَّ على أزهار الموجة ضحكة شمسُ
العودُ البدويُّ الشمُّ الهمُّ الهمسُ
العودُ الهجسُ

مثل المخطوطه

مَنْ يكتشفُ النغم الأُنثى

هذا المغمورُ كعرقِ النورِ بخارطة الحزن

العربي ؟

مَنْ بالوتر الصداح يكلمهُ

وبيناغمهُ

هل غير العازف في الظلمات هناك نبي ؟

كهفٌ عربي

المغربُ يجمعُ أطفالاً بشيا ب النومِ

ويحرقهم

فوق الدفتر

المشرق يصنعُ عمالاً ويشرقهم تحت المنقر
كهف

ما بين الزمن الواقف والشجن المتحرك يحفر
فاشربْ خمر الصحوه يا صاحي
إشربْ

ودعْ الحدس البدوي الأسفار يدير الكأس
وتفرس في قاع النفس

مو • غادرني حرفاً في لون الماء
وعادَ التي عجوزاً مرضوضاً

يتعكزُ في اليأس الأخضر موالاً مرفوضاً
مي • كان دماً

يتهجي العشب

فتحبلُ من خطوات يديه أقاليم القحط

فيكتبُ بالرهط البحرى مفاتيح الوتر
المحفوظ

لا . امرأة

فى سجيل الصعب تفتشُ عن معناها
فتطلقُ فى فرحٍ فستان العيدِ
وبين مواجيد المندفعين على
صهوات الليلِ

تسافرُ فى الأُطكِ

امرأة

كانت أغصان الليلكِ
والمحارات الهيفاء تسير وراها
امرأة

لا تملكُ غير مواعيد .

سى . سألَ الاوتاد البحرية عن لونها

وخيام الأزرق

أصداف الزعتر
مجدا فالكلمات الأقمرة
ما جاويه أحد
فمضى
بغنائٍ مار فضا
يتسكعُ في اللحظات ويحرقها
آه لو يقلقها !!!
دو . لم يتلا لأفى شفتى
هذا نغم
يتجادلُ فيه الاثنان
عن الفخذ الثالث للنملة
هل يطح للأكل
ام يطح للشرب !!!
كهف فى الكتف
كهف بين الأوتار يدا همنى .

وأنا أتوسدُ جذع الطين
أتنفسُ إشراقاتي
أتفرغُ في اليقطين العربي
أشتاقُ إلى نغم بدوي يمرق فسي
أعشائي نصل

أشتاقُ وهذا عودي
يشتدُّ على الآو
ويحتدُّ

فعودي يا أيام الوصل
قدمي وجدُّ في ومض اللحظة واجهني
يا عود النسمه حين تحاورني
يا عود الكلمه حين تنهاجمني
إرحم بدني

فالوحل الغريب على الأُزرق يحفرني
والسفلس لا حقني حتى أحلام النخل

يا جذر الأمل
كيف أصدق أن الخطوة طفلٌ يمشق
الدرب ؟

كيف سأفلق هذا العصر
بصوتٍ
أكبر من حجم الصعب ؟
مى . فى طرفيه جهات الأرض
رأت فى المفلق صورتها
دخل التربة من باب الرفض
وتحنى الركض
تكحل أجنحة الزيتون المشتدة فى
فعل النقض

..... قَلْبُ
من قاع المخطوطة يخرج كالميناء
يسيرُ وخيلَ الليل الأبيض فى أرجاء
الضاد

والريشةُ بين يديه بلادٌ لا يتحرك
فيها غسقٌ

قلِقٌ

والمخطوطة في عينيه تكاد
النار تراود كفيه الصارية
الوارية البطحاء

فيشدُّ يد اللا
ناضجةٌ كانت بالرمز المهتز على
الاسماء

تمدُّ يديه الى شفتيها
تغمزُ للأُفكار بعينيها
فيبى من الأُطمار شراع الخبز
الراحل في الرمضاء

قلِقٌ

أطفال الشاطئ في رثتيه ملاعبهم

الموج الأحمر بين الريح يجاسده
فيجا سدهم
ويخط على نقط الوقف ضحيا المخفر
فيطالع صبحاً يزرع قمحاً في الدفتر
قَلْبُ
والمخطوطة في زنديه
تقولُ إليه
فيسمعُ حول غمام الصمت مبايا
الزعرُ
يصفينَ لقمة ظلٍ في الأضرُ
فأحى
يحملُ ريشته من قاع الطين
يجادلها عن غرس الوقت وطير التكوين
والوقتُ جريحُ
يصيحُ بأغمان الرفض القمرية :

لو تجتمعى

واللحن معى

يا ليل الدانُ

يا أشرعة النغم البدوى

هلمى الآن اليّ

تعالى حان القلب المفتوح

أنا بالرعشة منتظرٌ كالشوقِ

ومنهمرُ كنهود الكلمات المبتلات بعطر

الهيمسُ

يا ليل الدان المزدان بطم صبي

يتضوعُ أسئلةً

يا صوت نبى

إقدمْ

البعسى أعراس الرياحان الحامل طوة ظل

اشربنى مرفأً مثل اليوم تجرّع فى ظمأ

نسخ الأُمس

يا ليل صباى الأُشهرِ

يا فحواى

تعالِ النايِ جداولِ موجٍ تنتظر الغرسُ

يا ليلِ هواى البكرِ الحالمِ احضرنى

نغمًا بدويًا يحمل كل هموم الطقسُ

كهفُ فى الرأسِ

كهفُ يتمددُ فى طقومك من قاع الكأسِ

كهفُ

يا هذا الصمت السرى الهائجُ

يا هذا الريب المنتفض المائجُ

يا الحالج فى الظلمات نهاراً ناضجُ

حدثنى عن أرضٍ تمكنُ فى الغالجِ

حدثنى عن شجنى القلق النزق الطازجِ

حدثنى

حدثنى

ما فائدة الريح اذا وَقَفَتْ

فى الكف

ولم تصرخْ ؟

ما فائدة الأنعام اذا شَهَقَتْ

بالحرى

ولم تشدخْ

رأس النائم

يا الحالى فى الطين حنين العشب الحالم

يا أنت الطيب مثل الهم

إرحم

إرحم

إرحم كمدى

فالريشة قديس يتضرع بين يدي

هسكون بالشهوة

وأنا القهوة تشرب من لوى

أشربُ

والريشة بين الدو واقعة*

تنزف حيرتها

والصو يتعكزُ جرح الأيام الأولى

ويفتشُ . يكشفُ يعرفُ

- هل كان المي

يعزف أنغاماً لا أعرفها ؟

الصو . صдахْ

يتموسقُ مثل الرعدة في جسدِي

ويراملُ حرفاً مزدلفاً بين الألوان

كان الصو مختلفاً .

لو رافقتُ الضحكة في أذنيه دخلتُ الدان

وأغويتُ الصحراء بقص شريط البحر

لو ان الغلمان يدي

لحملتُ العصر

ومشيئتُ على حرف كالنهر
إشربُ

تتعتقُ فيكَ الاحلامُ
وتأْتِيكَ الانعامُ البكرُ الحورُ العَيْنُ
والرملةُ فوق الازرق تغزلها فرحاً
والنخلة تجدلها قزحاً
والنطه ! !

يا ضاحي إشربُ
أُتَفَرِّقُ فيكَ
وأسطعُ بين يديكَ
فليس هناك با وتارى الا اثنين
أنتَ وأنتُ

فلماذا تخشى هذا الصمتُ ؟
اشربُ .

ها هي الهمزة يا ضاحي

وادخلُ في جرحِ الصو
عصفوراً دورياً
وتقسّمني

لاشيء غير الوتر الشامن يطربني
سى • يحمل موعده
ويسير يرافقه النوء
يتعكّزُ ضحك الغيمة
وخلائيل بنات النجمة
يسألُ قوقعةً

عن خارطةٍ
يتسبّلُ فيها طين الليل البدوى رياح شمال
عن خارطةٍ لاتعرف شيئاً غير تعال
يا الحالج في الظلمة هم الكلمة
ادركني
ما أصغركني

زوبعة

يتألق فيها ماء الطلق

وصباة روجي اشرعة في غب البرق

والريشه !!

آه . اشرعني في هذا المبرومة سكين القهر

حدثني عن اخبار السمك البري

عن هجرة طير اللوز الى قلبي

عن جبي المتدرج من نطف الغيغى السى

سجّات الكوكب

عن صو ظف جدار الكهف يحدثني

عن مى طار على الامطار وما ودعنى

عن دربي في الشعث البحرى

عن مدرة امى في الطور الحرى

فأنا أوتارى قافلة

ودمى حاد

قد تاه بصحراء الصدع الحالى
كن ضاداً فى الوتر الثامن يحمل موالى
وينثره فى الفغل
يهزُّ باقوالى جدران الشرع
كن صوة نبغ
اخضر على زنديك وانخل اجيالى
إشرب

فألوتر الثانى ايام
تتناثر من وهج الجوع المارخ فوق المجفاف
وكانت اطراف ضفاف الخشب الازرق زندي
ومواويل البدو الممتدة فى قلبك رعدى
كنت اضمدُّ تاريخاً فى اقمطة اللحظة
يطلع من محار النخل المبتل بصوتك
من بحر البدو المنتشرين كعطر الشهر
الثالث فى صدرك

يوجعني ان اتحدث عن طقس
فاشرب .

..... يتأوه ضاحي

فتتوه على ظجان يديه صوار في سعة الماء
اخشاباً سمراء تصاحب اشعار الصو
محاراً يصعد من اهداب الشاطئ مخفوراً
للصحراء

يداً تختار

يداً تحتر

يداً تمشي بالوقت وضاحي

يعدو مثل الألف المقصورة خلف صهيل الليل
نهاراً....

اشرب من مّحار الاسرار أباريقاً

وحريقاً يشبه أُمى وقت ولادتها

اتهنّج في شفتي

نهضت البحر
 فأعطوني مائدةً من اضلعي
 ونهضت الشهر الثالث
 أعطوني نصف ذراعي
 فشربت النقط العربية في كأس الصرف
 شممت تخضر أفيائي القمرية في الكاسات
 حملت الذات على الصرخات
 وصحت بهم :

هذا نغمي
 فخذوه يا أطفال الخيل صهيل الليل
 وأعطوني السيل ثياباً البسها
 أتقصي الأيام الى ما بعد الوتر الثامن
 وأراقب في الكامن
 صحو الخمرة
 سقطة هذا الوسخ الراهن

لم يسمعنى أحدٌ

لم يسمعنى

يا مَنْ علّمنى منطق طير الحرف

يا مَنْ فجّرنى فى العزف

اسمعنى

فالريشة فى حانات الحب الممنوع

تدورُ تدورُ تدورُ

تدورُ تدورُ

تدورُ

أصابع همى الخمس العشر الألف تدورُ

هل كنتُ الجوعُ يواجه فى الساحات كسرة خبز

هل كنتُ الشاعرُ يخطه الرمز ؟

الدو • يترجرج كاللبن الحامض

ويناقض ما قال الظهر اذا ما جن حوار

الليل

يعارضنى
 وأنا أسقيه من فنى
 كنتُ الجالسُ مثل سؤال الأبييض فى الريشة
 بازفة عيناى
 وقلبى طفلٌ ملغومٌ بالحبر
 أهذى الغبشة تبحث فى أشجار الأوتار
 عن العش الضائع؟
 ام كان منى الصبح ريقاً مطرياً ؟
 لم يسمعنى أحدٌ
 لم يسمعنى
 وأنا البدوى أخطُ فضاءً وترياً
 واقطعه أفقاً طالع
 من أمواج البدو المرتعشات على أطراف غدى
 فارحم
 إرحم
 إرحم كمدى

مهتزٌ دونك يا وتدى
فاشطنى بالوتر الساطعُ
فانا شاسعُ
مسي . يقرأ فى اخبار الصحف الرملية
عن رمزٍ صار صدًى
ومدى
فتجولُ فى شفتيه اللغْمُ بعيداً
قال:
أنا

أشربُ
وتقصى الموجة حتى منبتها
وتدمدمُ فى اسرار الأوتار لكى تطم .
أشربُ
واللحنُ اما مى منكسرُ
يتورّمُ

آه لو يتفجّر فى وجهى واكون شظاياه
اتمازج والمي هذا الطير المتناثر فى
لغم العشق
على مرآى الله

لكن الآلة ترفض فى اعماقى
تحفر

تمتم العرق الذهبى وتبمقنى

فى الشارع بقعة دم

فارحم من يتوضأ فى كاسات الهم

سى • يدخل فى تجويف الممهر

فيبرى فى قعر النوم البلحي ملائك فى هيئة
اسماك

نخيلاً تحتضن الأفلاك

فصولاً تدخل شرفة قلب الشهر الثالث

أشرب

والمسي قَلْبُ في صدرى
والصو انناء تصيران كواكب قلبٍ يخرجُ منه
الضوءُ

واللا في جبل الفرحة موغلةُ
وانا مهمومُ
برحنى الشوقُ الشوقُ اليك
وفى زنديك رأيتُ النهرَ يشجرنى
والكهفُ الى الكهفِ الاخر ينقلنى
ما أصفرنى
وأنا النقطةُ دار العالم حولى
يا وتر الأوتار العارف حولى
فى احلامك تلك المنضرات كقلب الاحمر وترنى
اشربُ
فى الوتر الثانى
الوتر اليوم الشهر العقد المتناثرُ

كَلَّمْتُ الْبَدُوَ الْمُرْتَحِطِينَ عَلَى الْأَمْوَاجِ
وَصَحْتُ بِهِمْ :

هَذَا التَّاجُ سَيَكْسِرُنَا
وَيَحُولُنَا بَحْرًا خَاشِرًا
ضُرْعًا سَيَجْفُ
وَزُرْعًا لَنْ يَمْتَصَّ مِنَ الْكَلِمَاتِ
خَيَالُ الشَّاعِرِ .

كَهْفٌ عَرَبِيٌّ
كَهْفٌ وَيَرْمُمُ مِنْ تَعْبِي
كَهْفٌ أَدْخَلْتُ بِهِ
فَصَرَخْتُ الشَّاطِئَةَ وَالْمَوْجَةَ
أَيْنَ أَبِي ؟ !

صو • يَزْرَعُ قَمْحَ الشَّعْرِ عَلَى قُلُوبِ الْأَصْحَابِ
يَرَى فِي الْكَلِمَةِ أَرْضًا صَالِحَةً
فَيَخَيِّمُ فِيهَا قَافِلَةً

وتغيمُ السدرة في الهجرة نحو بنات

الهيل

والحرف البدوي فضاء

همزات الوصل كواكب رملٍ مفتوحات

كقلب الفقراء

فيشدُّ ايادي السحب الجوانية للعشاق

ينقشُ في الاوراق المغسولة بالعسل الليلي

عناقيد المي

..... مَلِكُ

يمشي بالصوت وحاشيته

تتدافع مثل سؤال الطفل الغائب والده

خلف قلاع المنع وخلف شراع الدمع

مَلِكُ

يعدو بالوقت ومملكته

تتشكل مثل خيوط الابريص

من اسنان الاسماء المنسية فى قاع الكهف
من مطمئة الاحلام الحاملة الان زمام الكشف
هل احدٌ منكم يسمعُ هذا العزفُ ؟.....

يا ضاحى

يا ضاحى

ماحت بى النجمةُ داخلةً فى ذروتها
لبستنى فى الكلمة ميناءٌ يرقصُ فى
حفلات المحار

لبستُ مواقدَها

ورياح صباها النائم فى زبد الغمد
انجبنا فى اللحظات الاولى طير الوعد
لكن هجرتنى
تهت

فتاهت فى شفتى

انغامٌ كنت اخبأها للوتر الثامن

يا الصو يا الحالج بالكلمات سمات الظاهر
والباطن

راهن بالريشة أقداحي
هات الغيمة اشربها صرفاً
فأنا ضاحي

مي • كنت اوزعُ في اوراق الليل عطور
الشعر

احولُ شعري كفاً تحملنا

في سدره أهي

هل تعرفها ؟ !

كانت تتفرعُ في قلب البدو البحريين

وتشرعُ اجنحة العصفور كؤوساً

نشبُ فيها •

تعرفها

فلقد كنا في العش الساكن أغمان الفجر

نتجمهرُ في لب الزيتون ونضعُ سبحات النهرِ
واحدةً للطفل يمزقُ أقمطة القهرِ
واحدةً للنخل يفتقُ في الظلمة لغم
اللون

واحدةً للنخل يقودُ الكونُ.

اشربُ

لايسكرنى الخمرُ

فحاجج أوتارى

أحرقُ هذا الفطر المستنبتفى دارى

فالالات القوياء تشيؤ أحلام السى

تأكل أمعاء الحرف على مرأى الله

تمنع طفلاً غب ولادته

من صرخة آه

إشربُ

وتشهب مثل هلال العيد النازف من وجدى

فأنا الأرضُ خيال الموجة باحثةٌ عن موعدها
قسّمتُ في الوتر الثاني
إنهم

لأرددها وأنا أحلمُ
قالوا للشارعِ:
كن عبداً

فمضى فوق الأزرق يسحب من عينيه ويطعمهم
وأنا ساق الضجة كنت أراقبهم
في الطرف الأيسرُ
وأرى من مرآة المي
كيف تساق الصرخة للمخفر
يا ضاحي

لاحد غير يديّ وأوتارك في الصرخة يسهر
صو . ها أشعلتُ بحبات الرمل طريقاً
قلت لذاكرة البحر الممتدة في جذري
اشتدى

كهفٌ في القلب الأيمن
 كهفٌ في عين الطفل الأوغن
 كهفٌ
 وحروف الجر العربية للصحراء
 تجر العود البحرى وتكسره
 وتحاصره أدوات الشرط
 فأين الفاعلُ
 يرفعُ سيف الوتر البدوى ويشهره ؟ !
 كآله الخصب الطالع من جذع الطينِ
 يحقّق فى تكوين الطير وخارطة الشهر الثالث
 والرملة
 هذى الألف الممدودة مارية
 بين النخلة والفجر المتقطر بالسكر
 تتكوّر مثل النبق الناهد فى الصدر الأخضر
 أبهى هنا بيت

ضاحى يشتد كخضر البحر
 يموج كغيض العطر
 ويمضى بالكأس الى فأس الامواج المشهر
 يصرخ بالصوت المنهد كسيف المد :
 ياليل الحان التفاحى
 يارقصة افراحى
 ابواب تفتح
 ضاحى والفقراء اياي
 تبحث عن اطلالة خبز خلف الباب
 وضاحى يبحث فى سرداب الكهف العربى عن
 الاحباب
 ويبحث عن مـي •
 وتعى فى الليل
 وعند الصبح تحول دم •
 يبحث عن مـو •

كاشفنى
فرفعتُ السجفَ الخوفية
لَقَمْتُ اللَّفْظَةَ فَمَّ .

ابوابٌ تطلقُ .
والفقراءُ سوادُ

يبحثُ فى الهزة عنى همزة رزٍ خلف البابِ
وضاحى يبحثُ عن لا :

هل قابلة التاريخ سواكَ
فخذنى

يا قافلة الحرف أسيرُ وراكُ

ويبحثُ عن سى :

- لن اذهبَ هذى الليلة للمصيرِ
اذهبُ

- انى غصنٌ متعبُ

لايلقى الفجر سوى من يسهرُ .

ضاحى دامعة كجذور المنبع عيناه
يهز يفاه فلا يتماقط منها غير الاء
تنزّ دماه المزرقه فى الوتر الاوسع
لا احد يسمع .

ياليل الدان البحارى
ياموجة اسرارى
هل نشرع ؟
ابواب سرداب احباب تغلق
لم يبق على عتبات الباب المطلق
غير اوانى الاكل
وغير الاشلاء .

صو . فى الظلمات المحمّرة من صرخات البه
شاهدت الطير جريحا
يحمل خيط الدّم البحرى ويعدو
ففرحت لان الطير يجاور فوق
الرمل اقاليم الحرف

فرحتُ لأن الطير يحاور في قلب
النحل تقاويم الكشف .

كهفُ قلتُ
فمالَ على جدى
والريشة في كبدى
تتأوه
أشعرُ انى منشطُ باداة الشرطِ
واسانى الشمسية لا املكها
ويداى الصلوكه فوق الرمله يعلكها غيرى
يامي
يا طيرى الحامل فوق الرمله فرحتنا
هل تصل العالم صرختنا
واغانينا المفتوحة مثل العشبه تكسر
تابوت النير ؟

يا طيرى

هل نتقاسم شهقتنا ؟
 وثياب العرس المحارى الساكن خطوتنا ؟
 سى • يتحول مساراً
 ورناد المصهر مطرقة
 هل من سندان ؟
 كهف فى الحرق
 وانا البدوى الضائع فى ميناء العالم
 اتناغم والوتار تمر توابيتاً فى اعضائى
 صو • عراف يكشف فى اقليم الفعل ثغور
 الاتى
 سى • خطاف من صرخاتى ينمو
 فى العشبة •
 يصهر بين اللحن الاسمر
 مسي • فى لحظات الومضات الليلية يكبر •
 كيف مأعرف نفسى ؟

كيف وما ؟ الفعل تقوس ؟
والكهف العربى المبيض من الاسماء
المملوحات

يطوفُ با شلاى فوق الطرقاتِ
فما يصنع من يحمل ذات البحرِ
وذرات الشهر الثالث !!
ما يصنع من وهب القلب اللاهث للكلمات ؟
يا قلب الريشة .

يا مَنْ يطحُ رايات الازرق
حاجج باللفظة اوتارى
اشربُ وتزبدُ فى نارى
اجرعنى عاصفةً تخرجُ من عرى الكأسِ
اكرمنى فى النغم البدوى شرارة فأس
لا . واقفة

فى الطور الاخضر تسألُ اخوتها

وترددٌ للغيمِ الأحمرِ صحتها :
لا ينسلخُ العاشقُ من جلده
الا حين يطوف الدربُ
ويعلك اعشاب الصعبِ
ويمتص الطمُ .

اشربُ
والجمرُ يجالسنى
والاشراقات الشرقية تشرب بين فمى
أنداحُ .
كأن صراخ البدو على نغمٍ يردون الريحَ
كأن الشيخَ ينادى الغائب فى وعى التيه
ما أبعدهُ الوتر الثامن !!
هل كان اليوم على عتبات اللوم جريحُ؟
ما أبعدهُ الوتر الثامن !!
ما أبعدهُ عنى وأنا فيه !!

يا ضاحي الثمل الصاحي

إثمل

لترى ما سوف يكون

وما تفعله بالعاشق امرأة سمراء كقلب

النون

إثمل

جاء رصاص جالده خشب

جاء رصاص جالده حجر

جاء رصاص جالده جسد

هأم النخل طريداً في صحراء السيم

الحجري

والمحار المسقى بخمر التمر بقى

اعواماً في المخفر

إشرب

لترى ما كان وما سيكون

صو. أرمى العكازُ
أفجرُ بالألغاز القمحية صمت الصحراءُ
فدمى المتوهج فى سعفات الماءِ
يعيدُ صياغة موالاً
وينثرهُ فوق الأكتافِ
فالصدرُ الواسعُ أمواجُ
وفمى فى اللحظة صارية
ما أظى الحرف بدون ضفاف !!

..... غنى يا بان الخيجان
فجاءَ من الأضلاع الخضراء زمان الرمله
منهمرٌ فيها عملُ
يتقطرُ زهر الشكِ
فتنزعُ كل الشطآن على الصحراءِ قلادتها
والدو مشدوه
مَنْ يلبسها ؟ !

ولماذا جاء وراء يديه الايك ؟
لماذا فوق الماء يجالسها ؟
والمسي في قاع الطين تفجّر بالافراح
تمضي خلف الريشه
ضاحي أوقد بين الامواج بلاد
وقاد اليم بذاكرة النظه
غنى يا دان
خلع الواقف فوق رصيف الشهر بلاهته
ومضى يجرى في الحائل
ضاحي يرفع أشعة الممشوع يجاغر فيها
ضاحي بالعود يهز وقود الفعل ويحقيها
بدم الاشلاء
فتختر الصرخات البدوية شاهرة
بالرقعة سيف الجوع

غنى

ضاحى كالجدول يرحلُ

ضاحى كالمنهل يأتى

يرحلُ

ويحولُ بين تقاسيم العود تقاويم الاشياءُ

وفى الصدر يعطرُ بالكلمات تجاعيد الميناءُ

ويسيرها نحو الداخلُ

ان رياحى فى شفتى

لو تجتمعُ السفنُ البدويةُ فى وترٍ

يخضرُ على زنده العزفُ

لو تنتفضُ الكلماتُ المنسوبةُ فى الليلِ

وتكسرُ كل نقاط الوقفِ

وتدحرجنى فى الكشفِ

أدحرجها

ونسيرُ كأن سريرَ الخطفِ لنا بيتُ

وخيال العشبِ لنا موتُ

بفضاء الحرف

لا . تشربُ من دالية خرقاءُ

تمرُ عليها الأيام ولاقطرة خبزٍ أو كسرة ماءُ
تضحك :

مَنْ يبغى الحلم

يشدُّ الجوع الكافر بالامعاء .

اشربُ .

هذى الاهواء الآمارة بالشهوة يانعةُ

أو ما جاء مع الانغام أو آن القطف ؟

يا ضاحي

يا ضاحي

ماحت بى النجمة راکضةُ فى فصل النملُ

شربتني وصلُ

فشربتُ نقاوتها بحرأً وأنا ضاحي

انجينا فى اللحظات الأولى هجس الرملُ

لكن هجرتنى

تهت

فتاهت فى شفتى

أيام كنت اشكلها قافلةً للوتر الثامن

مى • يتوقع فى طين البدو الناتج موالاً

فى الصو

كان البحر لقاَح الموجـ

وكان الموج رماح الفوجـ

وكان الأوجـ

إشرب

حاججٌ بيديكَ حدود الرقصة فوق النارُ

إفرجْ شفتيكَ ليخرج للشارع نحل الاسرارُ

إنضجْ فى العتمة للؤلؤة

نضجنى فى عذق الصرقة

فى شبق الصدرِ

فى عتق الخمرة

فى...

اعتقنى من جسدى
 لا رى ان كنت الزورق منذوراً للوتر الثامن
 إشرّب
 حتى أثملُ بين يديك
 وارحلُ من شفّتك الى أقصى الأُخضر
 أجرّع صرفاً
 إنهم كشفاً
 ما أصعبَ ان تشتقَ لنفسك
 دريأ
 بين هباب الصوت !!

كهفُ عربى
 مَنْ يرغمه ان يظأ الأَرْضَ ؟
 إشرّبْ يا ضاحى
 مَنْ يرغمه ؟
 إشرّبْ

قد تمتعُ من الاشواك رحيق الصخر
وتهدّ على رأس الحفار جدار القبر
أشربُ
واسكبُ بالريشة زلزلةً
تتعاقدُ مثل لقاح الفجر
واهتزُ طرباً مثل صباح الرمز
هل غير النغم الأُنثى يفتحُ فى جسدِ
ابواب اللغز ؟
..... الليلُ سفينُ مزدحمُ بالعشاق
الليلُ فوانيسُ تخرج من صحو الأوراق
الليلُ غناءً تاقَ
لترياق البدوى الضالع بالاسفار
الليلُ نهار النورس منفعلٌ بالاشعار
الليلُ قطار السندس مشتعلٌ بالامطار
الليلُ يد العودِ

ومفتاح زنود الميناء الحامل في الصحراء

فراة النار

الليل حوار النجمة فاضت بالاسرار

الليل قرا

الليل

وضا حى وجد متنقل فى صحو الغيمة بالاشجار

ضا حى والليل وأغصان السدرة والطور الاخضر

يصعد فى حيزوم الفجر وظل الموج

على برق براق الأزرق مرتعشاً

فى الأفق يرى نغماً .

انثى !!!

هاقد وصل الوتر المطر الشاهر طمأ بدوى

اقتربى

هذا الوتر المسقى بخارطة الليل العربى

يشد على حرف الجر ويكسره

ويهدّ أداة الشرطِ

أداة النفسِ

ويجزم بالأثغام زمام الكونِ.

يا ضاحي

يا ضاحي

ماحت بي الكلمة سامقة

فشهقتُ بها

يا عود الفتح المفتوح كأرجاء القلب البدوي

إفتح شفتي

لأعب النهر الطالع من لبغتي

إسمعني

انظر هذا الطلع المتفتق اشعة في رشتي

هز الريشة في فرجي

إشرب قدحني

اسمع خطوات الحو في مارية اللحظة يصعد

اطلع من شقات المي طيراً محموماً بالمد
الريشة هذى الطمة فى شفتى
امتص جنونى الخارج من تكوين الرمل وتكوينى
ما أحلاها تغوينى
بولوج الطم الرام فى شقة اللا من عين
السي

الريشة ماء عيونى اضربها
بفضاء الأرض
انقض على الآلات الغربية واحدة بعد الأخرى
بالانغام البدوية اكسرها
احرق ساق السفلى
افواج الفطر المستنبت فى دارى
واجاد بين الأمواج هوا ويل الريح
اصبح
ودفة هذا العود المناضج تخرج بالكلمات

الى الحاراتِ

الى الحاراتِ

الى الحاراتِ

تقول الكأسُ الرأسُ الشمسُ تعالَ

وخيل الليلِ على الظلمات البيضاء تجولُ

وتحترقُ الصرخاتُ الأُنثى

يا نغم الأُنغامِ اسمعنى

ما عدتُ جريحُ

ادخلُ فيكَ

اليكَ

ومنكَ

الى شبهات الوتر الثامنُ

ها اسمعها

وانغمها

امحى اياماً أكلتها

أسنان الغيرة فى أضلاع الدو
 امحي أنغاماً أكلتها
 أحزان الحيرة بينى والصو
 واراسلُ شوق المي مشتعلٌ بهبوب غناه
 وواصلُ عزف المي متنقلٌ بين فمى وخطاه
 أشتقُ لنفسى أصواتاً
 لا يعرفها وطنٌ
 زمنٌ
 لونٌ

احتضنُ البحرَ البدوى المتوهجَ فى انغام
 السَّيرِ

واسكبُ فى وتر المغرب أشعارى
 اسكبُ فى مطر المشرق أوتارى
 وأفيضُ الشهدَ ،
 أفيضُ الرعدَ ،
 أفيضُ الوعدَ

بأنغام الرملِ النحلِ الطفلِ
وأعدو

والحارات على الكلماتِ الجبلِ تعدو
لا . مارية

لا . مارية تشرع

لا . مارية تشرع في الأفواج

لا . مارية تشرع في الأفواج المطرية

لا . مارية تشرع في الأفواج المطرية

تدخل

في الوتر الثامن

وارية روى

وارية

يا عودَ البعدِ الناضج في الزمن الأثشى

أرقصنى



(٨٠/٢/٢٢)

المراجع

أولاً : المجموعات الشعرية :

* حمدة خميس

-ترانيم

ط ١ ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٥ .

* علي الشرفلوي

- الرعد في مواسم القحط

ط ١ ، دار الفد ، البحرين ١٩٧٥ .

- نخلة القلب

ط ١ ، دار الحرية ، بغداد ١٩٨١ .

- رؤيا الفتوح

ط ١ ، دار العلوم ، الرياض ١٩٨٣ .

- تقاسيم ضلحي بن وليد الجديدة

ط ١ ، البحرين ١٩٨٠ مطبوعة على السنفسيل في نسخ محدودة .

- هي الهجس والاحتمال

ط ١ ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٣ .

- المزمور [٢٣] لرحيق المخبين شين

ط ١ ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٣ .

- للمناصر شهبنتها أيضاً .. او المذبحة

ط ١ ، البحرين ١٩٨٦ (المطبعة ؟)

* علي عبدالله خليفة

- إضاءة لذاكرة الوطن

ط ١ ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٣ .

* فوزية السندي

- استغاثات

ط ١ ، المطبعة الشراعية ، البحرين ١٩٨٤ .

* قاسم حداد

- خروج رأس الحسين من المذن الخلفنة

- ط ١ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ .
 - قلب الحب
 ط ١ ، دار ابن خلدون ، بيروت ١٩٨٠ .
 - انتماءات
 ط ١ ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٢ .
 - شظايا
 ط ١ ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٣ .
 * يعقوب المحرقي
 - غدايات احمد بن ملحد
 ط ١ ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٣ .
 ثانياً : المراجع القيمة :
 * ابن خلدون
 - المقدمة
 ط ٣ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت .
 * عبدالقاهر الجرجاني
 - أسرار البلاغة
 مطبعة وزارة المعارف ، استنبول ١٩٥٤ .
 - دلائل الإعجاز
 دار المعرفة ، بيروت ١٩٧٨ .
 * علي بن خلف الكتّاب
 - مواد البيان
 تحقيق د . حسين عبداللطيف ، جامعة الفتح ، طرابلس ١٩٨٢ .
 ثالثاً : المراجع الحديثة :
 ١ - العربية

- * د . ابراهيم انيس
 - موسيقى الشعر
 مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨١ .
 * ابراهيم العريض

- مقالة (العربية قبل سيبويه وبعده)
مجلة (كتابات) البحرين ، عدد ١٧ علم ١٩٨١ .
- * د . احسان عيسى
- بحث (دور شرق الجزيرة العربية في الشعر العربي)
ضمن كتاب (محاضرات الموسم الثقافي الخامس) مطبعة حكومة الكويت ١٩٥٩
- * السيد احمد الهلثمي
- جواهر البلاغة
دار الكتب العلمية (٩ / ٩) .
- * أدونيس
- زمن الشعر
ط ١ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ .
- * بول شاول
- مقالة (ثمانى مسائل اساسية في القصيدة العربية الحديثة)
مجلة (دراسات عربية) بيروت ، عدد ٣ عام ١٩٨٢ .
- * جابر عصفور
- مقالة (اقنعة الشعر العربي المعاصر)
مجلة (فصول) مصر ، عدد ٤ عام ١٩٨١ .
- * حسن سليمان
- مقالة (تشريح للقصيدة من ديوان توماس)
مجلة (الثقافة الجديدة) مصر ، عدد ١ عام ١٩٧٦ .
- * حسن عيسى
- مقالة (الحرف العربي والشخصية العربية)
مجلة (الكتائب العربي) عدد ٦ عام ١٩٨٣ .
- * خليل احمد
- دور اللسان في بناء الانسان عند زكي الارسوزي
ط ٢ ، دار السؤال ، دمشق ١٩٨١ .
- * رياض قاسم
- اتجاهات البحث اللغوي الحديث في العالم العربي (جزءان)
ط ١ ، مؤسسة نوفل ، بيروت ١٩٨٢ .

- ريمون طحلان
- الأسبوعية العربية (جزآن)
- ط ١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٧٢ .
- سامية أحمد
- مقالة (رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا)
- مجلة (عالم الفكر) الكويت ، عدد ٢ عام ١٩٨١ .
- صبري فارس الهيتي
- دراسة الجغرافية السياسية
- دار الرشيد ، بغداد ١٩٨١ .
- طه باقر
- ملحمة جلجامش
- ط ٣ ، دار الحرية ، بغداد ١٩٨٠ .
- عبدالحميد جوده
- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي
- ط ١ ، مؤسسة نوافل ، بيروت ١٩٨٠ .
- عبدالملك الصمر / عبدالله بن خالد
- البجزيون عبر التاريخ
- ط ٣ ، البحرين ١٩٨٢ .
- عبدالعزيز عبده ابو عبدالله
- المعنى والاعراب عند النحويين ونظرية العمل (جزآن)
- ط ١ ، منشورات الكتاب ، طرابلس ، ليبيا ١٩٨٢ .
- علوي الهلثسي
- مقالاته النخلة للبحر (الشعر المعاصر في البحرين)
- ط ١ ، دار الحرية ، بغداد ١٩٨١ .
- علي مشري زايد
- استعداء الشخصيات الذرائعية في الشعر العربي المعاصر
- ط ١ ، الشركة العامة ، طرابلس ، ليبيا ١٩٧٨ .
- مقالة (توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر)
- مجلة (فصول) مصر ، عدد ١ عام ١٩٨٠ .

- فوزى الأسمر
- مقالة (البدو في ادب الاطفال الاسرائيلي)
- مجلة (الكرمل) عدد ١ عام ١٩٨١ .
- كمال ابو ديب
- جنبلية الخفاء والتجلي
- ط ١ ، دار العلم ، بيروت ١٩٧٩ .
- كمال خيربك
- مقالة (الجملة الشعرية الجديدة)
- مجلة (الكرمل) عدد ٣ عام ١٩٨١ .
- محمد حسين آل ياسين
- الاضداد في اللغة .
- ط ١ ، مطبعة المعارف ، بغداد ١٩٧٤ .
- محمد العيلاني
- نظرية إيقاع الشعر العربي
- المطبعة العصرية ، تونس ١٩٧٦ .
- محمود الربيعي
- مقالة (لغة الشعر المعاصر)
- مجلة (فصول) مصر ، عدد ٤ عام ١٩٨١ .
- محمود قطاط
- مقالة (نظرية الإيقاع الموسيقي عند العرب)
- مجلة (الحياة الثقافية) تونس ، عدد ٢٢ عام ١٩٨٢ .
- مصطفى ناصف
- قراءة ثانية لشعرنا العربي القديم
- ط ٢ ، دار الاندلس ، بيروت ١٩٨١ .
- الصورة الأدبية
- ط ١ ، دار مصر للطباعة ١٩٥٨ .
- د . نعمة رحيم العزاوي
- مقالة (الجملة العربية في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة)
- مجلة (المورد) بغداد ، عدد ٣ - ٤ عام ١٩٨١ .

• يوسف السبيسي

- دعوة إلى الموسيقى

ط ١ ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٧ .

٢ - الأجنبية المترجمة

• غاستون باشلار

- مقالة (اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية)

ترجمة ابنونيس ، مجلة (مواقف) عدد ٤٤ عام ١٩٨٢ .

• جان برنيس

- الخيلة

ترجمة خليل الجر ، المنشورات العربية ، لبنان ١٩٧٧ .

• س . هـ . بورتون

- مقالة (التصوير واللوان المجز)

ترجمة د . محمد حسن عبدالله ، مجلة (البيان) الكويت ، عدد ١٩١ ، فبراير

١٩٨٢ .

• تزييتان تودورف

- الشعرية

ترجمة شكري المنحوت ورجاء بن سلامة ، ط ١ ، دار توبقال للنشر ، المغرب

١٩٨٧ .

• سي . دي . لويس

- مقالة (طبيعة الصورة الشعرية)

ترجمة د . أحمد عتايي ، مجلة (الثقافة الأجنبية) بغداد ، عدد ١ عام ١٩٨٠ .

• م . ل . روزنتال

- شعراء المدرسة الحديثة

ترجمة جميل الحسيني ، المكتبة الاهلية ، بيروت ١٩٦٣ .

• كريستوفر كودويل

- الوهم والواقع

ترجمة توفيق الاسدي ، ط ١ ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٢ .

الاستنساخ

الفهرس

٥	● توطئة
٧	● مدخل عام
٢٩	● القسم الأول
٢٩	- مستويات الرمز وفاعلياته
٣١	أولاً : صورة البدوي .
٤٣	ثانياً : شخصية ضاحي بن وليد .
٥٨	ثالثاً : محاور ثلاثية .
٧٥	● القسم الثاني
٧٥	- مستويات البناء الفني
٧٧	أولاً : الصورة .
١١١	ثانياً : اللغة .
١٤٣	ثالثاً : الموسيقى .
١٧٧	● خاتمة .
	● المراجع .

رقم الإيداع في المكتبة العامة بالبحرين
١٩٨٨ / ج . ٥٨٦

Bibliotheca Alexandrina



0171421

وزارة الثقافة والاعلام
دار الشؤون الثقافية العامة
بغداد ١٩٨٩

الغلاف رياض عبد الكريم

مقدم في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

السعر: ديناران